

Mário D. Frungillo

MAPA DE RITMOS DO BRASIL

Dissertação defendida no Instituto de Artes da UNESP,
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
para a obtenção do título de Mestre em Música
Orientador: Prof. Dr. Paulo A. Castagna
São Paulo, dezembro de 2003

SUMÁRIO

Sumário	1
Apresentação	3
INTRODUÇÃO	6
Capítulo I	
Relevância da música popular	13
Identidade cultural	25
Relevância do folclore	38
Música Nacional	43
Capítulo II	
A idéia de música brasileira	47
Características rítmicas	56
Considerações sobre	63
influências étnicas	
Capítulo III	
Critérios da pesquisa	75
Procedimentos	83
Estrutura rítmica	85
Ritmos brasileiros significativos	
1. <i>Baião</i>	97
2. <i>Boi</i>	99

2.1 Boi-bumbá	100
2.2 Boi-de-matraca	101
2.3 Boi-de-zabumba	102
2.4 Boi-de-orquestra	103
2.5 Boi-de-mamão	104
3. Bossa nova	105
4. Carimbó	106
5. Choro	108
6. Ciranda	110
7. Coco	111
7.1 Coco-de-pandeiro	111
7.2 Coco-de-roda	112
8. Frevo	114
9. Guarânia	116
10. Ijexá	118
11. Maracatu	120
11.1 Maracatu-de-baque-virado	121
11.2 Maracatu de baque-solto	122
12. Marcha	123
12.1 Marchinha	124
12.2 Marcha-rancho	125
13. Maxixe	127
14. Moda-de-viola	130
15. Modinha	132
16. Rancheira	135
17. Samba	136
17.1 Samba de terreiro e quadra.....	140
17.2 Samba de partido-alto	141
17.3 Samba de escola	142
17.4 Samba-exaltação	145
17.5 Samba-de-breque	145
17.6 Samba-canção	146
17.7 Samba-reggae	148
17.8 Samba-rock	149
18. Tango brasileiro	150
19. Toada	151
19.1 Toada-canção	152
20. Toques de Capoeira	153
Angola	154
São Bento pequeno	155
São Bento grande	155
20. Toque de Ogum	156
22. Xote	157
CONCLUSÃO	159
Referências bibliográficas	170
Referências fonográficas	176

MAPA DE RITMOS DO BRASIL

APRESENTAÇÃO

Num país com a dimensão e a diversidade cultural do Brasil, alguns gêneros musicais têm características identificadas com uma região, mas são disseminadas pelo país e se transformam em expressão musical reconhecida como pertencente à nação.

Essa diversidade de ritmos foi motivo de reiteradas solicitações durante nossa atuação profissional, tanto como músico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo quanto como professor. Não pudemos dar resposta às inúmeras indagações de maestros, músicos estrangeiros e alunos sobre indicações de obras que fossem objetivas em demonstrar como reconhecer e executar ritmos brasileiros. Pensávamos que deveriam existir, talvez estivessem ‘escondidas’ nas seções de teses e dissertações em bibliotecas universitárias.

A partir de levantamento bibliográfico, do ponto de vista literário, a história da música popular brasileira, em número de títulos, parecia razoavelmente pesquisada. Com relação à edição de partituras, mais de 180 anos de publicações e a produção fonográfica já completou cem anos, tempo e material suficientes para que alguns trabalhos objetivamente musicais fossem produzidos. Não os encontramos.

Considerando que o ritmo é um dos elementos constitutivos essenciais para a qualificação do gênero musical, não teria sido possível estabelecer a estrutura musical dos ritmos significativos encontrados no Brasil e elaborar uma classificação que fornecesse elementos objetivos para o estudo da música brasileira?

Este fato, a motivação acadêmica e nossa formação musical, tanto como violonista quanto percussionista, moveu nosso interesse, gerou uma dissertação de mestrado denominada *Mapa de ritmos do Brasil*, defendida em 2003 no Instituto de Artes da UNESP sob a orientação dos Professores Doutores Carlos Kaminski e Paulo Castanha aqui formatada em livro, esperando que possa ser de utilidade para os estudiosos.

INTRODUÇÃO

“Sobretudo, temos muita falta de material de consulta: se você quiser gravar a obra de Pixinguinha, você tem que ir à casa dele perguntar como é, porque as edições estão erradas e há uma série de problemas”.¹
Tom Jobim (1968)

Ao lado da afirmação do compositor popular Antônio Carlos Jobim, podemos acrescentar o comentário do crítico especializado em música de concerto, João da Cunha Caldeira Filho, em um ensaio sobre a música brasileira, escrito em 1974, alertando sobre as limitações de seu trabalho, afirma:

“As fontes são esparsas e não de fácil acesso em país de tal extensão. Nota-se ausência de divulgação sistematizada e centralizada, tanto da produção composicional quanto musicológica e análogas”.²

Estas afirmações ainda encontram eco na área musical.

Houve avanços, por exemplo, em decorrência de publicações feitas por órgãos oficiais ou editoras universitárias. Entretanto, o interesse pela pesquisa é também uma exigência cada vez maior no mercado de trabalho, principalmente na área educacional. O aumento de alunos no ensino superior impulsiona uma demanda por obras que respondam a inúmeras questões ainda em aberto, sendo uma delas a que iremos abordar nesta dissertação.

¹ MELLO, J. E. H., *Música Popular Brasileira*, p.75.

Em relação à distribuição e divulgação de livros, temos precariedades. Caldeira Filho informa, nesse mesmo ensaio, que não foi possível obter a *Bibliografia Musical Brasileira*,³ que aborda as publicações encontradas no país entre 1820 e 1950.

Em nosso levantamento bibliográfico verificamos que a maioria das publicações sobre música brasileira trata o tema de maneira literária ou crítica, abordando, por exemplo, biografias de músicos, realizando ensaios do ponto de vista social, histórico, político ou antropológico, raramente do ponto de vista objetivamente musical. Ao verificar o currículo dos autores, constatamos que a maioria não é músico de formação, o que explicaria a falta desse tipo de abordagem.

Com relação aos métodos musicais, foram encontradas apenas oito obras, voltadas para bateristas de música popular, com exemplos bastante simplificados sobre a forma de execução de alguns ritmos e com erros de conceituação. Nenhum deles descreve ou sugere a forma de encadear ou inserir esses ritmos numa obra musical. Os métodos pesquisados foram os seguintes:

1. AIRTO. *The spirit of percussion*. Ed. Airto Moreira.s.d.
2. ARIZA, J. R. *Toque bateria*. S. Paulo: ed. Zimbo trio, s.d.
3. DÁVILA, N. *Batucada brasileira*. Ed. Nícia D'Ávila. 1990, 95p.
4. DIAFÉRIA, J. *Método de bateria*. S. Paulo: Fermata. s.d.
5. DIAFÉRIA, J. *Ritmos brasileiros*. S. Paulo: Fermata. s.d.
6. DIAFÉRIA, J. *Samba e outros ritmos do Brasil*. S. Paulo: Fermata. 1980,
7. ROCA, J. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música. 1986 (bilíngüe)
8. SALAZAR, M. *Samba for all*. S. Paulo: Vitale. 1996

² CALDEIRA FILHO, J. C. *Cem anos de música brasileira*, p.2.

³ Obra de L. H. C. de Azevedo com a colaboração das pesquisadoras C. P de Matos e Mercedes Reis, publicada pelo Instituto Nacional do Livro.

Destes, o método do percussionista Aírto Moreira (apresentado apenas como Aírto), músico brasileiro radicado desde a década de 1970 nos Estados Unidos e diversas vezes premiado como percussionista do ano por publicações especializadas como a revista *Down Beat*,⁴ é o mais claro e objetivo nas explicações. Entretanto, dedica-se mais à forma de execução dos instrumentos brasileiros como o pandeiro, o berimbau, o caxixi, a cuíca, o surdo e o triângulo e a bateria, destacando como são tocados em alguns ritmos. É voltado para o interesse de percussionistas estrangeiros que desejam tocar peças características do Brasil, como samba, maxixe, baião, bossa nova, xote e toques de capoeira

Os métodos de números sete e oito fazem referências apenas ao samba.

O primeiro é dedicado aos instrumentos e ritmos encontrados na Escola de Samba, bastante detalhado com relação à execução e algumas variações de alguns deles. O segundo, em vinte e cinco páginas, se propõe a ensinar pandeiro, tantan, tamborim, ganzá, cavaquinho e, surpreendentemente, violão. Este método é dirigido aos que buscam organizar um Grupo de Pagode, dedicando seis páginas aos instrumentos de percussão, com exemplos musicais simples.

Do levantamento bibliográfico, as obras que orientaram a pesquisa foram: *História da música no Brasil* (Renato Almeida, primeira edição de 1926 e a segunda de 1942), *Ensaio sobre a música brasileira*

⁴ *Down Beat* é uma tradicional revista sobre música popular publicada nos E.U.A.

(Mário de Andrade, primeira edição em 1928), *As escolas de Samba* (Sérgio Cabral, 1974), *Pequena História da Música Popular* (José R. Tinhorão, 1975), *História da música brasileira* (Bruno Kiefer, 1976), a coleção de fascículos acompanhadas de discos de vinil *História da música brasileira* (editora Abril, 1976-78), *Enciclopédia da música brasileira* (Art editora, 1977), *Samba - o dono do corpo* (Muniz Sodré, 1979), *História da música no Brasil* (Vasco Mariz, 1983), *A canção no tempo* (J. Severiano e Z. Homem de Mello, 1998) e a coleção de fascículos, acompanhada de CD, *História do Samba* (editora Globo, 1998).

Destaque especial foram as edições realizadas pela Divisão de Música Popular da FUNARTE, sendo as mais representativas as biografias de compositores populares brasileiros, muitas delas resultado de concursos nacionais realizados pela Instituição, como *Filho de Ogum bexiguento* (Marília T. B. Silva e Arthur L. Oliveira Filho, 1979), *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira* (Jota Efegê) e a reedição de obras significativas para a história da música popular como *O Choro* (edição *fac simile* da obra de Alexandre G. Pinto, original de 1936) e *Samba* (Orestes Barbosa, original de 1933).

Consultamos também um significativo número de edições de pesquisas e estudos folclóricos, realizadas pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Departamento de Assuntos Culturais da FUNARTE, destacando-se a coleção de trinta e um *Cadernos de Folclore* (publicados entre 1975 e 1981), vinte e três deles dedicados a uma manifestação folclórica musical específica e a série de discos de vinil

(compactos simples, 33 rpm, 5 pol), edição independente dos citados *Cadernos*, mas cujos títulos acompanham as manifestações neles pesquisadas, denominada *Documentos Sonoros do Folclore Musical Brasileiro*, lançados no mesmo período.

Do levantamento fonográfico, destacamos as séries de discos de vinil (*long-play*, 33 rpm), com diversos intérpretes, produzidas pelo publicitário Marcus Pereira (gravadora Marcus Pereira), com as seguintes coleções: *Música Popular do Nordeste* (1973), *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* (1974), *Música Popular do Sul* (1975) e *Música Popular do Norte* (1976), cada série com quatro discos, a série de discos de vinil da *História da música brasileira* (editora Abril, 1976-78) e a série de CDs da coleção *História do Samba* (editora Globo, 1998).

Não podíamos dispensar o auxílio de um meio de comunicação como a Internet, tendo sido possível encontrar alguns *sites* de interesse para nosso trabalho, destacando-se a página da Base de Dados do Acervo Musical Brasileiro em Discos 78 rpm (entre 1902 e 1964), mantida pela Fundação Joaquim Nabuco (Recife, Pernambuco),⁵ o *site* do Centro Cultural São Paulo, da Prefeitura de São Paulo, na página referente à Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (1938)⁶ e o *site* da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música)⁷ na página referente às teses e dissertações.

⁵ Endereço eletrônico <http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>.

⁶ Endereço eletrônico <http://www.sampa3.prodiam.sp.gov.br/ccsp/missao/index.html>.

⁷ Endereço eletrônico <http://www.musica.ufmg/anppom>.

Além do “*Ensaio*”, de Mário de Andrade e dos *Cadernos de Folclore*, as obras pesquisadas que contêm informações rítmicas musicalmente objetivas, com exemplos de grafia específica, foram *Musica popular brasileira* (Oneyda Alvarenga, 1947), *Aspectos da música brasileira* (Mário de Andrade, [1966]) e *Feitiço decente: transformação do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933* (Carlos Sandroni, 2001). Outras obras com exemplos de escrita musical serão citadas, mas não encontramos trabalhos que abordassem as estruturas rítmicas características de gêneros musicais encontrados no país.

Devemos ressaltar que, em nosso trabalho, os gêneros musicais referem-se àqueles encontrados na música popular, aceitos, assimilados e difundidos pela sociedade e que se tornam elementos de identidade cultural da população.

Por esta razão, decidimos não adotar a distinção feita por Mário de Andrade, citada em Alceu Maynard de Araújo,⁸ entre música folclórica, como sinônimo de popular e música popularesca, como sinônimo de música comercial. Denominaremos música popular conforme se encontra na definição de J. Ramos Tinhorão, aquela “composta por autores conhecidos e divulgadas por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou *video-tapes*”.⁹

Considerando a tradição e a história ocidental, que estabelece como elementos constitutivos da música a melodia, a harmonia, o ritmo e

⁸ ARAÚJO, A. M., *Cultura popular brasileira*, p.118.

⁹ TINHORÃO, J. R., *Pequena história da música popular*, p.5.

a forma, e pelo fato de nossa pesquisa estar limitada apenas a um desses elementos, não esperamos que a conclusão possa ser tomada como abrangente ou excludente.

Não temos também a pretensão de que a pesquisa seja ampla o suficiente para se tornar definitiva, nem profunda a ponto de esgotar o tema. A dimensão geográfica do país, a diversidade cultural, o acesso aos meios e nosso tempo disponível limitam o trabalho.

A metodologia envolveu dois aspectos: inicialmente, a revisão da bibliografia, definição de conceitos relevantes e a realização de uma pré-qualificação lingüística dos ritmos encontrados; em um segundo momento, a audição de obras indicadas como representativas, a seleção daquelas pesquisadas com maiores detalhes, o registro dos padrões rítmicos encontrados, a elaboração gráfica de uma estrutura rítmica, a determinação das características dos gêneros e a ordenação de forma alfabética.

CAPÍTULO I

Relevância da música popular

Apesar de nossa formação musical erudita, sempre tivemos presente que a música popular brasileira desfruta, enquanto produto cultural, de uma condição excepcional, dentro e fora do país. Mesmo nossa experiência em *tournées* pelo exterior ajudou a solidificar essa convicção. Citando um exemplo pessoal, quando em concertos na Europa e Estados Unidos com o Grupo Percussão Agora (1980-1981),¹⁰ dentre alguns trechos de peças preparadas para um possível *bis*, tínhamos um exemplo de música popular, o *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo. A manifestação do público, que havia ido aos concertos para ouvir música erudita brasileira era surpreendente. Em quase todos tivemos que ‘repetir’ o *bis* e, em alguns casos, até três, em razão da insistência da platéia e, motivo mais simples, por não termos preparado outra peça do gênero.

Em princípio, esse fato poderia apenas demonstrar que, dentre as músicas apresentadas no programa, esta foi a que mais agradou. Todavia, um público considerado mais qualificado por se dirigir a

¹⁰ Grupo composto por Elizabeth Del Grande, John E. Boudler, José C. da Silva e Mário D. Frungillo (percussionistas) e Martha Herr (soprano), entre 1978 e 1982. Realizou cerca de 30 concertos em duas *tournées*, em teatros da Europa e Estados Unidos.

um concerto de música erudita, onde constavam do programa autores como Camargo Guarnieri, Almeida Prado, Ernst Widmer, Raul do Vale, Willy Correa de Oliveira e John Cage, poderia demonstrar manifestação de agrado e aplaudir com comedido respeito, demonstrar aceitação, mas não necessariamente ovacionar e insistir para duas ou três repetições de uma obra absolutamente simples do ponto de vista composicional.

Como exemplo, a descrição da estrutura do primeiro tema da peça é o seguinte:

1. compasso binário, 2/4;
2. melodia em anacruse de três semicolcheias da mesma nota, uma série de dezesseis semicolcheias durante dois compassos de um acorde em modo maior, com arpejo ascendente repetido quatro vezes, seguido de dois compassos do mesmo acorde em modo menor, sem a primeira semicolcheia, em arpejo ascendente, repetido outras quatro vezes, mais um compasso do primeiro acorde em arpejo ascendente, repetido duas vezes, um compasso com a última nota repetida quatro vezes e uma seqüência cromática descendente de quatro notas;
3. o ritmo de acompanhamento é composto em dois níveis: uma seqüência ininterrupta de semicolcheias, tocada por um afuxé, e uma seqüência ininterrupta de colcheia pontuada e semicolcheia, tocada por um tambor;
4. A harmonia da peça é executada com a nota fundamental na primeira semicolcheia e as outras três, que completam cada tempo,

pela terça e quinta do acorde, desenho rítmico repetido em cada tempo do compasso;

5. Do ponto de vista dinâmico, encontramos acentos a cada três semicolcheias, do início ao fim do primeiro tema.

Para ficarmos apenas no primeiro tema da peça, a melodia é construída pela repetição de notas de acordes maiores e menores. Harmonicamente, a frase comporta três acordes dentro das regras de encadeamento simples e ritmicamente acompanhada por uma célula que se repete do início ao fim. Dinamicamente os acentos acontecem de modo regular. Por que uma peça tão simples é considerada um dos marcos de música brasileira durante anos e, quando executada no exterior, provoca tantos arrebatamentos da platéia? A peça não possui melodia com características inovadoras, diferenciadas da tradição da música ocidental, não se caracteriza pela inventividade no acompanhamento harmônico e o acompanhamento rítmico é absolutamente repetitivo.

Em princípio, podemos supor que o conjunto 'ritmo-acentos dinâmicos' cria um interesse diferenciado no ouvinte, modificando uma percepção que poderia ser desinteressante em decorrência da igualdade de tempos encontrada na melodia (com a repetição de três notas em cada frase musical) e uma criação harmônica limitada a três acordes. Esse tipo de conjunto, que chamaremos de estrutura rítmica será explanado mais adiante. Este exemplo, um tanto simplista, pode ser o ponto de partida para o entendimento da relevância da música popular.

Outro exemplo pode ser dado por meio dos levantamentos bibliográficos, dentre tantos que temos feito, ou quando em visitas a bibliotecas ou livrarias.

Se nos deparamos com uma obra cujo título versa sobre pintura brasileira, ao folhearmos encontramos nomes como Pedro Américo, Tarsila do Amaral, Portinari e Di Cavalcanti; se o texto for sobre escultura encontraremos os nomes de Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa) e Victor Brecheret; se o assunto for arquitetura, o nome de Oscar Niemeyer e a lembrança de Ramos de Azevedo ou Lúcio Costa; tratando-se de literatura, os nomes de Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade; sobre teatro cinema, os nomes de Martins Pena, Dias Gomes e Glauber Rocha. Estes nomes (e inúmeros outros aqui omitidos) são de citação obrigatória em estudos e enciclopédias. A referência a artistas populares nestas áreas não parece ser comum. Poucas vezes encontramos, por exemplo, referências a literatura de cordel ou poesia popular em obras sobre história da literatura brasileira. O fato mais comum é encontrá-los em estudos folclóricos ou sociológicos. Em algumas dessas áreas é possível que não haja artistas populares, como na arquitetura ou no cinema, que mereçam citação numa obra histórica de caráter geral, sendo objeto eventual de análises específicas.

Sob esse aspecto, quando é necessário estabelecer vínculos entre essas artes e sua significação para o país, os representantes indicados, com raras exceções, estão vinculados à área erudita de cada

uma delas. Quando, nessas obras, é feito um exame comparativo com relação às influências de escolas e estilos estrangeiros, o fazem, por exemplo, com a escola holandesa durante a ocupação no século XVII na pintura, com a portuguesa na estatuária de frei Agostinho da Piedade em São Paulo e Aleijadinho em Minas Gerais (uma das exceções dentre os de eruditos), com as escolas literárias européias em geral, com a missão francesa de 1816 ou personalidades como Le Corbusier na moderna arquitetura. Fica implícito que essas personalidades possuíam, além do talento indispensável que os tornou reconhecidos pela comunidade, o conhecimento e domínio, em maior ou menor grau, de métodos e técnicas de expressão que permitiram a elaboração de suas obras. Alguns pela orientação de instrutores, outros pelo esforço pessoal e dedicação em estudos particulares, e muitos decorrentes da formação acadêmica. Na maioria dos currículos desses artistas vamos nos deparar com nomes de mestres orientadores e de instituições de formação eruditas como Escola de Belas Artes, Faculdade de Direito e Faculdade de Arquitetura. Mesmo uma das exceções, como Aleijadinho, teve como instrutor marcante seu pai, arquiteto de formação.

No campo musical, estes exemplos não são os mais comuns. Quando procuramos trabalhos cujos títulos indiquem estudos sobre música brasileira, de forma geral, seja por meio de referências bibliográficas por assunto, em fichas de catalogação e, mais recentemente, pela Internet, é comum encontrarmos como resposta às

palavras-chaves 'Brasil música' um grande número de obras que tratam do tema no campo da música popular.

Mesmo em obras de estudiosos inseridos no campo erudito da música vamos encontrar um grande volume de texto dedicados à análise, descrição ou história das manifestações musicais populares. O vínculo entre música popular e identidade nacional é umbilical, e a frequência e número de obras que associam a cultura do país com a música revela uma valoração expressiva.

Quando da elaboração de seu ensaio *Música popular e comunicação*, Carlos Medina alega que uma das razões de eleger a música popular como tema de seu estudo foi por ela “alcançar, com certeza, uma quantidade apreciável de ouvintes, [...]”.¹¹ Mesmo em relação à música, se comparada a outras artes, temos exemplos dessa valoração.

Um dos autores citados como pioneiros no estudo da música brasileira¹², Renato Almeida, afirma que insere “com prazer” em seu texto a afirmação do escritor José Lins do Rego, segundo o qual “O que é mesmo mais brasileiro, mais caracteristicamente brasileiro é a nossa música”, e chama de irrecusável a conclusão desse autor, em que “A grandeza brasileira está mais em Villa Lobos, do que em Machado de Assis”.¹³ Esta citação expõe uma tendência em reconhecer na música uma expressão de nacionalidade maior do que em outras áreas. A

¹¹ MEDINA, C. A., *Música popular e comunicação*, p.14.

¹² In AZEVEDO, L. H. C., *Bibliografia Musical Brasileira*, p.19.

representatividade de Villa-Lobos como expoente da música erudita, pode ser vinculada ao fato de que sua música representaria melhor o país pelo uso constante de elementos nativos, seja na temática das obras, seja pelo aproveitamento de ritmos e melodias de origem folclórica ou indígena.

Se estas afirmações são feitas por um autor que se consagrou por obras com características nativas e regionais, em contrapartida, encontramos um ensaísta afeito à lógica, cujo método de trabalho inclui análises dialéticas, como Werneck Sodré, que navega na mesma rota. Ao considerar as razões da dificuldade de aceitação pelo público das obras de artistas que integraram o Modernismo, afirma que “um músico da importância de Villa-Lobos” foi “consagrado mais rapidamente no exterior, e justamente pelo que, nele, é original e brasileiro”.¹⁴

Nestes exemplos, o reconhecimento dessa ‘brasilidade’, expõe uma dualidade acerca da qualificação de uma obra enquanto representativa da cultura de um país.

Um tipo de qualificação pode ser entendida como aquela referendada pelo público estrangeiro ao aceitar a obra de um compositor. Este fato, entretanto, não garante a brasilidade da obra, na medida em que, o que o público estrangeiro está aceitando é a sua qualidade ou, como afirmou Sodré, sua originalidade. Esse público qualifica essa brasilidade porque o autor possui ‘RG’ brasileiro ou porque ele enfatiza, por meio do discurso, do título da obra ou notas de programa, que está

¹³ In ALMEIDA, R., *Compêndio de História da Música Brasileira*, p.126.

¹⁴ SODRÉ, N. W., *Síntese da história da cultura brasileira*, p.58.

refletindo sua cultura. Neste caso, a aceitação da obra por um público estrangeiro não garante a afirmação de que sua obra tenha características brasileiras ou possua elementos identificados com o país. Poderíamos imaginar o caso de um compositor que utilize ritmos de uma comunidade desconhecida da Oceania e dê um título que induza a pensar ser uma peça com características brasileiras. Talvez o público e a crítica estrangeira não possuam parâmetros para designá-la de outro modo. O reconhecimento, porém, não deixa de ser um indicativo.

Quem fornece o aval e atesta acerca dessa qualificação de brasilidade é o público e a crítica do próprio país. O público dissemina a opinião por meio de comentários, e a crítica detona ou acelera esse processo, na medida em que os meios de comunicação de massa caracterizam-se como agentes de formação da opinião pública.

Segundo Mário de Andrade, “É só no fim do século XVIII, já nas vésperas da Independência, que um povo nacional vai se delineando musicalmente, e certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundu, a modinha, a sincopação”.¹⁵ Na seqüência, coloca como um dos fatores para esse delineamento, a ‘tradicionalização’ das “danças dramáticas, reisados, as duas Cheganças, os Congos e Congados, os Caboclinhos e Caiapós e o Bumba-meu-boi [...]”.¹⁶

Fica evidente que, para o autor, a música folclórica é a base de identificação cultural do povo.

¹⁵ ANDRADE, M., *Aspectos da música brasileira*, p.31.

José Ramos Tinhorão advoga outra tese, cuja definição, citada em nossa Introdução, deixa antever que a identidade cultural depende da existência de um público formado nas cidades, o que desloca nosso foco para o caráter urbano.

A forma como esse público terá acesso ao bem cultural musical é aquele que estiver acessível do ponto de vista tecnológico (disco, rádio, televisão, etc...), o que também o afasta de Mário de Andrade, para quem o público é aquele que vivencia as manifestações populares.

Como o objeto de nosso trabalho é a música que serve de veículo para a identificação da população, abordaremos o tema a partir da perspectiva de Tinhorão.

Como definição, Tinhorão afirma que o “gênero de música reconhecível como brasileira” é resultante da interinfluência de elementos musicais decorrentes de duzentos anos de colonização e principalmente, que foi preciso “que se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese”.¹⁶ Nesta afirmação fica evidente o papel do compositor, aquele que, ao promover a síntese, estará sendo o mediador da identificação cultural. Na seqüência, localiza o fenômeno, ao afirmar que essa música popular “surge nas duas principais cidades coloniais – a Bahia [sic] e o Rio de Janeiro - no correr do século XVIII [...]”, cidades em

¹⁶ ANDRADE, M., idem, p.31.

¹⁷ TINHORÃO, *Pequena história da música popular brasileira*, p.6.

que foi possível a “formação de uma classe média urbana relativamente diferenciada”.

Neste sentido, é essencial considerar o advento do disco como produto comercial.

Essa mídia deriva dos ‘cilindros’, apresentados pela primeira vez em 11 de março de 1878, quando “Puskas, o concessionário da patente do fonógrafo de Edison, gravou perante a Academia de Ciências de Paris a frase *‘O fonógrafo tem a honra de ser apresentado à Academia de Ciências’*, e, em seguida, fez o cilindro girar repetindo estas palavras, [...]”. Ainda segundo Tinhorão, “ia ser no campo da música popular que as gravações em cilindros e discos estavam destinadas a provocar a maior revolução”.¹⁸

No Brasil, destaca-se Frederico Figner, comerciante tchecoslovaco de origem judaica, emigrado nos Estados Unidos, que se dedicou, inicialmente, a apresentar gravações de trechos de música e discursos gravados em cilindros, com entrada paga. Com essa finalidade desembarcou em fins de 1891 em Belém do Pará, e seguiu atracando em portos brasileiros até chegar, em abril de 1892, ao Rio de Janeiro.

Em 1897, já estabelecido com uma firma denominada Casa Edison, “chama os cantores de serenatas Antônio da Costa Moreira, o Cadete (às vezes grafado K.D.T.), e Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, para gravar fonogramas com acompanhamento de violão [...]”, o que o

¹⁸ TINHORÃO, J. R., *Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV*, p.13-4.

torna “responsável pelo advento do profissionalismo no campo da música popular no Brasil”.¹⁹

Essas gravações em cilindros resistiram até cerca de 1904, substituídos pelas ‘chapas’ prensadas, depois chamadas de discos. Em abril de 1913, Figner funda, no Rio de Janeiro, a primeira fábrica de discos do país, a Odeon, o que o tornou o grande responsável pela difusão da música brasileira como produto comercial.

Segundo Tinhorão, esse domínio durou até cerca de 1927 quando a casa Edison e sua gravadora perdem força comercial com o emprego do sistema elétrico das gravações. Novos produtos, utilizando a energia elétrica, permitem a audição de até uma hora de música.

Devemos destacar que até meados da década de 1930 a capacidade física disponível nas trilhas sonoras das ‘chapas’ permitia a gravação de eventos entre 1:30 min. a 3:00 min.. Nesse espaço de tempo era possível registrar peças musicais populares, contendo a forma tradicional de canção *como a-b-a*, se considerarmos que, na música ocidental, é preponderante o tema abranger oito compassos. Numa peça musical de andamento lento (semínima = 60) e tomando-se como base o compasso 4/4, que contém mais semínimas que o binário ou ternário (com exceção do compasso 2/2 onde o número é igual), esse tempo é suficiente para que seja registrada uma peça com cerca de trinta e seis compassos. Na forma exemplificada *a-b-a*, com oito compassos por frase, trinta e seis compassos possibilitam, por exemplo, a execução da seqüência *a-b-a-b*

¹⁹ TINHORÃO, J. R., *Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV*, p.20.

ou a-a-b-a, suficiente para a peça ser exposta e ter um refrão repetido. Se o andamento for mais rápido, é possível haver mais variações ou uma introdução mais elaborada.

Este fator físico dirigia a escolha para gravações de peças populares, ao ‘alcance’ da população, do ponto de vista do entendimento e de identificação imediata, algumas por terem origem no próprio meio, outras porque eram sucessos em teatros de revista ou manifestações como o carnaval. Tais fatores impulsionavam as vendas. A gravação de obras eruditas estava restrita àquelas de curta duração e o público consumidor era potencialmente menor.

Embora algumas peças tivessem duração maior quando praticadas nas manifestações originais, como modinhas e maxixes, com muitas quadras poéticas ou peças tocadas pelos chorões, com improvisos extensos, era possível ‘resumi-los’ sem desfigurar a obra. Desse modo, a música popular (entendendo-se aqui a urbana, pela definição assumida), torna-se matéria prima de um produto comercial que possibilita o conhecimento auditivo de expressões de uma comunidade. O disco, além de produto comercial, é também um produto cultural

Sem desconsiderar a importância do rádio, do cinema, da televisão e da Internet na difusão dessa matéria prima, para efeito de nossa pesquisa, escolhemos as gravações por serem um meio em que as formas de execução são historicamente representativas e permitem um levantamento de dados mais objetivos.

Mário de Andrade, que dedicou significativo volume de textos em análises das manifestações folclóricas e populares, é incisivo ao afirmar que “o critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde estas estão? Na música popular”.²⁰ É importante destacar que, para o autor, música popular significa música folclórica, que analizaremos adiante. Por ora, salientamos que o próprio autor entende que um significativo número de composições ‘popularescas’ é feita por autores que vivenciaram ou souberam produzir obras que estilizam a verdadeira música do povo, resguardando sua originalidade, mesmo inseridos num processo mercadológico.

A música, como forma de expressão universal e objeto de comercialização intensa, provocou o surgimento de muitas empresas interessadas economicamente, constituindo parte do que se convencionou chamar de indústria cultural, movimentando grande volume de recursos na produção e divulgação desses produtos. Dessa maneira, a música popular torna-se uma forma significativa de identificação cultural de um país.

²⁰ ANDRADE, M., *Ensaio sobre a música brasileira*, p.20.

Identidade cultural

Durante nossa pesquisa encontramos, de forma recorrente, a idéia de que a formação do país se deu mediante a miscigenação de três fontes raciais: branca (européia), negra e indígena.

Como ponto de partida salientamos algumas afirmações de autores que se destacaram por trabalhos pioneiros sobre a música brasileira e que serviram de fonte para outros escritores, encontrados com frequência nas bibliografias sobre o tema.

Dentre as idéias sobre a composição racial no país, uma das mais antigas, datada de 1883, foi feita por Silvio Romero:

"O que se pode assegurar é que, no primeiro século da colonização, portugueses, índios e negros acharam-se frente a frente uns dos outros, e diante de uma natureza esplêndida, em luta, tendo por armas o obus, a flecha e a enxada, e por lenitivo as saudades da terra natal. [...] Cada um devia cantar as canções de seu país [...] De todas elas amalgamadas e fundidas em um só molde _ a língua portuguesa, a língua do vencedor, é que se formaram nos séculos seguintes os nossos cantos populares".²¹

Em 1926 Renato Almeida reafirma essa tríplice origem destacando a influência negra:

"Das três raças formadoras da nacionalidade brasileira foi a preta que revelou sempre maiores pendores para a música e a sua influência foi acentuada".²²

Em 1928, Mário de Andrade inicia seu *Ensaio sobre a música brasileira* com o seguinte texto:

²¹ ROMERO, S. *Cantos populares do Brasil*, p.31.

"Até ha pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da monarquia não apresenta uma fusão satisfatória".²³

Adiante, afirma:

"Por isso tudo, Musica Brasileira deve de significar toda musica nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico".²⁴

e alguns parágrafos depois ressalta:

"Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta".²⁵

Se Mário de Andrade mostra maior preocupação em destacar o grau de influência racial conforme as características musicais que compõem a obra musical, Flausino do Vale destaca uma idéia racial de vencedores e perdedores quando escreveu, em 1936, *Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro*:

"Como sabemos, a nacionalidade musical brasileira gira dentro de um triângulo tricolor: branco, amarelo e preto; [...] Esse triângulo, entretanto, é isóceles; o lado desigual, e que lhe serve de base, é o maior, representando a raça branca; de modo que, com o decorrer dos tempos, esta linha irá sempre se acomodando e as duas de cima, naturalmente, vão se abaixando, até o desaparecerem absorvidas nela. Nesse futuro remoto, estará, então, criada a raça brasileira; e por via de consequência, a literatura, a poesia e a música nacionais terão sua feição própria, inconfundível, revestidas do indispensável poder de persuasão".²⁶

²² ALMEIDA, R. *História da música no Brasil*, p.31.

²³ ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*, p13.

²⁴ ANDRADE, M. *idem*, p.16.

²⁵ ANDRADE, M. *idem*, p.25.

²⁶ VALE, F., *Elementos do folk-lore musical brasileiro*, p.12.

Oneyda Alvarenga, em 1947, também enfatiza a idéia de tríplice origem dessa brasilidade, mas é cautelosa ao afirmar que não há segurança para caracterizá-las:

"[...] muy poca cosa podrá ser atribuida con seguridad, a una cualquiera de las tres fuentes principales de nuestra nacionalidad: la portuguesa, la amerindia y la negra".²⁷

Vasco Mariz enfatiza a idéia de Renato Almeida, valorizando a influência da raça negra:

"Três raças concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha. Não exageramos ao afirmar que o elemento ameríndio teve, relativamente, pouca interferência na concretização da música nacional brasileira. Influência poderosa foi a negra".²⁸

Estes exemplos demonstram uma visão de origem da música brasileira decorrente do pensamento de intelectuais do século XIX ao analisar a cultura brasileira, em que o mestiço “representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade nacional”.²⁹ É necessário também compreender sobre qual música estes autores estão fazendo inferências e, neste caso, a terminologia usada por Mário de Andrade nos parece mais precisa.

Mário de Andrade distingue música popular (anônima, chamada também de folclórica), música popularesca (aquela que é reproduzida com objetivos comerciais e algumas não-espontâneas) e música artística (ou clássica ou erudita). Deste ponto de vista, os autores citados fizeram suas afirmações conforme as características da música

²⁷ ALVARENGA, O., *Musica popular brasileña*, p.14.

²⁸ MARIZ, V., *História da música no Brasil*, p.27.

folclórica. Eventualmente, citam a música 'popularesca' e a música artística desde que estas expressem características musicais da música folclórica.

Com relação às contribuições de elementos musicais que passaram a integrar o que eles identificam como música brasileira, os autores citados afirmam que a música indígena é a que a fez em menor parcela. Mário de Andrade enfatiza a maior influência portuguesa e Flausino do Vale teoriza, prevendo a absorção das outras culturas pela cultura branca. Os demais autores destacam a cultura negra como de maior influência.

Para Mário de Andrade isso não significa que a influência da música negra seja menos relevante. Em outro texto, *Aspectos da Música Brasileira*, o autor revela que dá maior valor aos aspectos melódicos, harmônicos e polifônicos em detrimento do ritmo quando caracteriza uma peça do ponto de vista da nacionalidade.

Os autores citados ressaltam nesse processo de formação os portugueses como representantes da raça branca. Entretanto, Renato Almeida, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga reconhecem características significativas derivadas de outras culturas européias, como a espanhola e a italiana e constata influências em manifestações regionais no Sul e Centro-oeste do país, por conta de culturas limítrofes, como a paraguaia, a argentina e a uruguaia.

²⁹ ORTIZ, R., *Cultura brasileira e identidade nacional*, p.20.

Além do destaque da cultura branca derivada dos portugueses, esses autores lembram que há uma distinção na cultura européia entre a qualificação da música portuguesa durante o período de colonização e a música de outros centros culturais europeus (Alemanha, Itália e França), possuindo estes maior significado estrutural, formal e histórico.

Mário de Andrade deixa transparecer que esse fato foi benéfico no processo de construção de uma música nacional. Afirma que uma certa pobreza da música portuguesa, do ponto de vista formal, permitiu que a música no Brasil não ficasse subordinada às regras e padrões da música erudita de maior representatividade na história ocidental. Este fato teria tornado nosso povo mais livre para criar.

Com relação às idéias de riqueza e variedade, em nossa vida profissional e na maioria dos trabalhos pesquisados, a idéia de música brasileira é encontrada vinculada às qualificações de superioridade, com afirmações do tipo ‘a mais linda do mundo’, ‘a mais rica’, ‘mais variada’, e expressões semelhantes.

Essa comparação, segundo o antropólogo do Zaire, Kabengele Munanga, é necessária, pois “toda identidade cultural tem que levar em consideração que ela se define também a partir do contato com outros povos”.³⁰

³⁰ In Seminário Pan Amazônico, 2003.

Como durante a pesquisa encontramos formas diferentes para exprimir essa qualificação, dedicaremos algum espaço para expor as idéias encontradas, com maior freqüência, sobre variedade e riqueza.

Com base na convivência que tivemos com platéias de concerto, alunos, professores e o público em geral, pudemos verificar que tais qualificações são bastante difundidas, além de serem encontradas em trabalhos de pesquisadores que compõem parte da bibliografia musical brasileira. Destacamos algumas afirmações, tanto na esfera informal quanto na formal.

Sobre pronunciamentos informais, pudemos ouvir de personalidades da área musical, frases como “[...] *vocês tem que se preparar bem (tecnicamente) porque nossa música é a mais linda do mundo.*”, dita por Francisco Mignone no curso de Harmonia no III Festival Internacional de Música (Porto Alegre, 1972) ou “[...] *minhas músicas têm sido reconhecidas lá fora (no exterior) metade pelo meu trabalho, mas a outra metade pela variedade de ritmos e melodias que eu trago na memória, das festas e músicas com as quais eu cresci e que uso em meus temas*”, dita por Marlos Nobre em curso de composição no mesmo festival.³¹

Outras manifestações informais, mas registradas formalmente, podem ser exemplificadas pela afirmação do diplomata, poeta e letrista de músicas Vinícius de Moraes, em entrevista realizada em 1978, afirmando que *"No caso do Brasil, o avanço da música é progressivo. Acho que estamos*

³¹ Transcrição de anotações de aula dos cursos realizados.

fazendo de longe a melhor música do mundo".³² ou do compositor Milton Nascimento em entrevista do mesmo ano, afirmando que: *"Lá fora toca-se muito mais música brasileira que aqui. A música brasileira é a mais importante do mundo. E essa importância deverá aumentar"*.³³

A idéia de riqueza da música brasileira também é recorrente em autores de obras significativas para nossa história da música. Algumas afirmações são tão enfáticas quanto as anteriores e se valem de expressões eloqüentes para qualificar a música brasileira. Como primeiro exemplo, destacamos a idéia de riqueza encontrada na Introdução do livro *Música Popular Brasileira: histórias de sua gente*, de Renato Vivacqua, no qual o autor afirma:

"A Música Popular é uma das mais importantes manifestações culturais de um povo. O brasileiro, um privilegiado neste campo de arte, possuindo matizes sonoras riquíssimas, parece no entanto não se aperceber disso".³⁴

Renato Almeida, ao explicar sobre as *"linhas mestras e as persistências mais duradouras da nossa música"* cita como influências básicas as músicas portuguesa, africana e indígena e, como influências menores, as da música espanhola, francesa, italiana e americana, justapondo as idéias de riqueza e variedade como resultado da mistura de raças ocorrido no Brasil afirmando:

"Desses elementos, retificados no meio brasileiro, germinou uma música, rica e variada, cujas formas podem não estar caracterizadas de uma maneira determinada, mas possuem uma persistência perfeitamente nacionalizada".³⁵

³² MELLO, J. E. H., *Música popular brasileira*, p.259.

³³ MELLO, J. E. H., *idem*, p.258.

³⁴ VIVACQUA, R., *Música popular brasileira: histórias de sua gente*, p.11.

³⁵ ALMEIDA, R. *Compêndio de História da música brasileira*, p.13.

Essa idéia é retomada por José Mozart de Araújo, no prefácio da edição de 1977 do livro *Elementos do folclore musical brasileiro* de Flausino R. do Vale, na qual destaca a importância da miscigenação cultural na formação da sociedade brasileira:

"País de extensão continental, em cujo território dezenas de etnias e de culturas se cruzam e se entrelaçam em todos os sentidos, a sociologia da música no Brasil oferece a cada momento novos ângulos de visão e novas perspectivas de abordagens".³⁶

A associação entre riqueza e variedade foi entendida por Renato Ortiz como uma forma de valorizar a contribuição étnica derivada da mistura de raças e que "simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira".³⁷

Para Ortiz, com o advento da república, o país se ressentia mais fortemente de uma identidade cultural. Os índios eram minoria, sem representatividade social, os brancos, imigrantes da colônia e alguns descendentes não tinham vínculos com o Brasil enquanto pátria e os negros, recém libertos, estavam excluídos socialmente. Essa situação persiste até a publicação de *Casa Grande e Senzala*, quando Gilberto Freire, "ao reinterpretar a teoria raciológica, oferece ao brasileiro uma carteira de identidade",³⁸ na medida em que consegue "transformar a negatividade do mestiço em positividade".³⁹

Para Ortiz, Freire tornou essa positividade do mestiço em senso comum na sociedade, e isso foi possível na medida em que o autor deixa

³⁶ VALE, F.R., *Elementos do folclore musical brasileiro*, p.XII.

³⁷ ORTIZ, R., *Cultura brasileira e identidade nacional*, p.21.

³⁸ ORTIZ, R., *Cultura brasileira e identidade nacional*, p.46.

³⁹ ORTIZ, R., *idem*, p.41.

de tratar o tema do ‘mito das três raças’⁴⁰ do ponto de vista racial e passa a tratá-lo como cultural, ressaltando que o fato decorre das condições sociais do país a partir de 1930, quando os “rumos de desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças”.⁴¹

A transformação da figura do mestiço, um substrato racial, em fato positivo, permite ao país olhar com lente patriótica para alguns representantes formais dessa identidade, mesmo que eles estejam distantes no tempo, como os compositores José Maurício Nunes Garcia, J. A. da Silva Calado, Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes, se nos ativermos a nossa área. Estas personalidades foram aquelas que melhor se adaptaram e, na condição de produtores de cultura, se encaixavam na figura desenhada por Gilberto Freire, como modelo de identidade cultural.

Encontramos personalidades do mundo musical abraçando essa positividade, como o maestro e arranjador Júlio Medaglia, em pronunciamento durante o Seminário “Patrimônio Cultural e Identidade Nacional”, realizado em 2001 na Câmara dos Deputados, em Brasília. No início de sua exposição ele afirma que um dos fatores da riqueza de nossa música é o fato de “aqui ter acontecido uma fusão de muitos povos e muitas raças”⁴² e afirma que:

“Os Estados Unidos, por exemplo, um país que domina industrialmente a música do mundo, é o país mais pobre do mundo, em termos de raízes musicais. [...] A música brasileira, nesse sentido, tem uma riqueza absoluta, do Sul ao Norte [...]”⁴³

⁴⁰ ORTIZ, R., *idem*, p.38.

⁴¹ ORTIZ, R., *idem*, p.41.

⁴² Seminário do Patrimônio Cultural e Identidade Nacional. Brasília. Câmara dos Deputados, Sala Castro Alves, 25 e 26 de novembro de 2001, Brasília.

⁴³ Seminário do Patrimônio Cultural e identidade nacional. Brasília. Câmara dos Deputados, Sala Castro Alves, 25 e 26 de novembro de 2001, Brasília.

prossequindo seu desabafo em defesa da música nacional e contra a importação do que ele chama de 'lixo musical' produzido pela indústria cultural norte-americana. Outra personalidade musical, fora do circuito erudito ou intelectual, como o cantor e compositor de sambas Nei Lopes, compartilha essa idéia afirmando que:

“[...] Apesar de o Brasil, por suas raízes históricas, ter, em gêneros e ritmos, talvez o mais variado acervo musical do mundo, os trustes aqui representados procuram impedir o consumo das formas mais autenticamente brasileiras pelas grandes massas urbanas, [...]”.⁴⁴

Como podemos verificar, a tese da formação da identidade nacional pela mistura de raças persiste até nossos dias.

Uma abordagem diferenciada é feita pelo pesquisador José Ramos Tinhorão, quando enfatiza que “um folclore riquíssimo e variado” é resultado da “diversidade regional e exploração econômica em diferentes ciclos”.⁴⁵ Com essa afirmação o autor desloca a idéia da causa da riqueza e variedade musical. Esta dupla qualificação deixa de ser resultado primordial de uma mistura de etnias, o que significaria a necessidade destas estarem circunscritas de forma mais ou menos uniforme numa região determinada, havendo um pólo gerador dessa mistura ou, o que seria menos plausível, que os indivíduos tivessem se mobilizado por toda a extensão territorial do país, gerando uma mistura física e cultural. O

⁴⁴ in VARGENS, J. B., *Notas musicais cariocas*, p.91.

⁴⁵ TINHORÃO, J. R., *O samba agora vai*, p.7.

deslocamento da abordagem intelectual do autor ocorre com a inserção da idéia de diversidade regional.

Essa idéia coincide com o comentário de Carlos Sandroni sobre a intenção de Mário de Andrade, quando este escreve *Macunaíma*, buscando, por meio da “pluralidade de manifestações, chegar a um caráter nacional que pretendia, de alguma maneira, unitário”.⁴⁶ Ele destaca um termo criado por Mário de Andrade como forma de encontrar ou implantar um caráter nacional, usando o método de ‘desgeograficar’ essa cultura popular (fazendo com que as lendas e mitos de uma região aparecessem nas vozes de indivíduos de outra).

Idéia mais singular, a qual poderíamos chamar ufanista-regional, é exposta pelo escritor Jorge Amado no prefácio do *livro Cancioneiro da Bahia*, de Dorival Caymmi. Nesse texto ele afirma que a Bahia é a “célula máter do Brasil, onde a mestiçagem determinou e determina as linhas mestras da cultura nacional”.⁴⁷

Neste caso, ele admite a mestiçagem, mas a circunscreve, de modo ufanista, num espaço geográfico que contradiz a realidade da influência exercida pelo Rio de Janeiro enquanto centro político (real até 1961 e de fato até cerca de 1966-68) e por São Paulo, como centro econômico até os dias de hoje.

Avançando em nosso levantamento, Vasco Mariz, diplomata e pesquisador, muda o foco de atenção sobre a idéia de que o resultado da

⁴⁶ SANDRONI, C., Seminário Patrimônio Cultural e Identidade Nacional.

⁴⁷ CAYMMI, D., *Cancioneiro da Bahia*, p.7.

mistura étnica é a causa maior da riqueza da música brasileira quando afirma:

“Pode-se responder, e com muita razão, que, em países de grande extensão territorial e de considerável riqueza folclórica, há mais de um idioma nacional na música”.⁴⁸

Nesta citação, fica implícito que o autor não tem em mente a idéia de que nacional signifique unicidade ou homogeneidade de características, assemelhando-se ao pensamento de Tinhorão.

Quando Mariz destaca a ‘grande extensão territorial’, nos permite deduzir que, durante o estabelecimento e expansão das comunidades distantes, desde os tempos coloniais, os contatos eram limitados pela estrutura de comunicação existente, como, por exemplo, estradas e acesso a publicações. Esse isolamento permitiu que culturas distintas se enraizassem e se reproduzissem, fazendo com que, após um certo período, o olhar sobre o país como um todo, enxergasse uma diversidade de culturas que ele chama de ‘razoável riqueza folclórica’. Na medida em que a infra-estrutura é incrementada e o país politicamente passa a sentir a necessidade de uma identidade nacional, a configuração desta, para ele, só é possível se admitirmos a composição de ‘mais de um idioma’ em música’. Podemos deduzir que a identidade musical pensada por ele é um leque composto de distintas manifestações de expressão musical. Neste caso, a identidade só pode ser entendida na pluralidade, o que indica a necessidade de estudos relacionados à sociologia, que considerem as diferenças entre as comunidades.

⁴⁸ MARIZ, V. *História da música no Brasil*, p.29.

Mário de Andrade considera a miscigenação racial sob o ponto de vista histórico. Quando refuta supostas sugestões de origem européia, que ele chama de discricionárias, onde a música brasileira deveria ter elementos musicais aborígenes, “pois só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros”,⁴⁹ enfatiza o aspecto histórico, na medida em que situa o país, do ponto de vista evolutivo, numa fase primitiva.

Para essa análise ele se vale de dois critérios: o primeiro, denominado geral (que transcende o momento), ao afirmar que “a arte nacional já está feita na inconsciência do povo”⁵⁰ e que “a música brasileira deve de significar toda música nacional, quer tenha, quer não tenha caráter étnico”,⁵¹ e o segundo critério, que é o do momento histórico, e pode ser entendido como a *praxis* de sua elaboração teórica, que é a da nacionalização da música. Sob este critério, o compositor deveria, em suas obras, “refletir as características musicais da raça”, buscando-as na música popular.

Essa *praxis*, composta pela busca e inserção de motivos na música popular, para que ela reflita as características raciais, torna necessário que haja elementos do folclore à disposição do compositor. Excetuando-se eventuais levantamentos feitos pelo próprio interessado, este tipo de tarefa será melhor realizado por pessoas treinadas em

⁴⁹ ANDRADE, M., *Ensaio sobre a música brasileira*, p.14.

⁵⁰ ANDRADE, M., *idem*, p.16.

⁵¹ ANDRADE, M., *Ensaio sobre a música brasileira*, p.16.

levantamentos e pesquisas, dedicadas ao estudo e análise dos fatos folclóricos.

Em princípio, o compositor se encontra nessa condição por possuir talento e técnica que o qualificam a escrever obras musicais, não sendo presumível que detenha as qualidades de um pesquisador, além do fato de que essa atividade toma um tempo considerável da vida produtiva. Dessa forma, é possível compreender a necessidade de pesquisadores especializados, de formas de armazenamento e de divulgação das pesquisas. Enfim, a necessidade de uma estrutura física e mão-de-obra que leve esse trabalho adiante. A esse respeito, Lélia Gontijo Soares ressalta a preocupação de Mário de Andrade ao reconhecer a “necessária revalidação científica” para os estudos de folclore ou a necessidade de tratá-lo como matéria científica em textos publicados em 1939.⁵²

Como essas idéias acerca da relevância dos estudos folclóricos para os povos tornou-se permanente entre as nações, finalizamos com o primeiro dos ‘considerandos’ acerca desse tema, exposto em 1989, na 25^a Reunião da Conferência Geral da UNESCO

“Considerando que a cultura tradicional e popular forma parte do patrimônio universal da humanidade e que é um poderoso meio de aproximação entre os povos e grupos sociais existentes e de afirmação de sua identidade cultural [...]”.⁵³

Pela importância reconhecida internacionalmente deste aspecto para a identidade cultural, entendemos ser relevante tecer algumas considerações sobre o assunto.

⁵² SOARES, L. G., *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore*, p.8.

⁵³ UNESCO, *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*.

Relevância do folclore

Folclore é a palavra ‘aportuguesada’, segundo Rossini Tavares de Lima, de *folklore*, termo de origem inglesa, criado a partir da justaposição de dois termos distintos, *folk* (povo) e *lore* (saber),⁵⁴ por William John Thoms, arqueólogo inglês, em carta datada de 22 de agosto de 1846, para a revista *The Atheneum*, em Londres, “sob o pseudônimo de Ambrose Merton, com a finalidade de pedir seu apoio para um levantamento de dados sobre usos, tradições, lendas e baladas originais da Inglaterra”⁵⁵ e, segundo Renato Almeida, “tudo aquilo que, posteriormente, se abrangeria sob a denominação de literatura oral”.⁵⁶

Os estudos sobre folclore, decorrência de uma preocupação com a literatura oral, são melhor entendidos se considerarmos, como nos ensina a antropologia, que são fatores essenciais na distinção cultural entre as comunidades. Eles fornecem parâmetros para determinar a extensão geográfica e quantificam o grupo. O folclore é a forma primordial de difusão e manutenção dos meios de expressão de uma comunidade e permite a transformação da idéia de população em povo. Os demais modos de expressão se firmam a partir dos limites desenhados pela língua e o processo de identificação é dinamicamente fortalecido.

⁵⁴ Florestan Fernandes destaca que no sentido restrito inglês, *folk* compreende apenas os indivíduos pertencentes à zona rural, ao campo. In FERNANDES, F., *O folclore em questão*, nota de rodapé 4, p.40.

⁵⁵ LIMA, R. T., *Abecê do folclore*, p.9.

⁵⁶ ALMEIDA, R., *A inteligência do folclore*, p.1.

O folclore ganhou *status* de disciplina de pesquisa a partir da fundação em Londres, em 1878, da “primeira associação científica para o estudo de folclore: *Folklore Society*”.⁵⁷ A idéia de folclore, com variações conceituais quanto aos objetivos de país para país, foi aceita pela cultura ocidental sem restrições. Nos Estados Unidos Renato Almeida cita a fundação da *American Folklore Society* que “estabeleceu quatro categorias de estudos: Relíquias do velho folclore inglês [...]; o lore dos negros dos Estados do Sul da União [...]; o lore do Canadá francês, México, etc..., e o lore dos índios norte-americanos.[...]”.⁵⁸ No Brasil, na primeira metade do século XX, podemos atestar a criação e atuação de órgãos oficiais dedicados ao folclore.⁵⁹

Reencontramo-nos com a figura de Mário de Andrade, convidado, em 1935, pelo prefeito da cidade de São Paulo a organizar e chefiar “o primeiro organismo público dedicado à cultura existente no Brasil e, salvo engano, na América Latina inteira”.⁶⁰

Como conseqüências de sua ação, podem ser citadas “a criação da Discoteca Pública Municipal, em setembro de 1935 [...], a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore em 1936”,⁶¹ “destinada a formar pesquisadores, decorrente de um curso ministrado no segundo semestre de 1936, sob a responsabilidade da etnóloga Dina Levi-

⁵⁷ ALMEIDA, R., *idem*, p.5.

⁵⁸ ALMEIDA, R., *idem*, p.5.

⁵⁹ No Brasil encontramos a citação de um Curso de Folclore realizado de julho a setembro de 1913, na Biblioteca Nacional, in NEVES, G. S., *Variações sobre o tangolomango*, p.13.

⁶⁰ SANDRONI, C., Seminário Patrimônio Cultural e Identidade Nacional.

⁶¹ CARLINI, A., *Cante lá que gravam cá*, p.59.

Strauss”,⁶² a convite do Departamento de Cultura e, finalmente, a Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, organizada pela Discoteca Pública, que realizou coleta de material sonoro e fotográfico de manifestações populares em estados do norte e nordeste do país. O primeiro volume com os resultados da Missão foi publicado somente em 1946, organizado por Oneyda Alvarenga, sob o título *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal - melodias registradas por meios não-mecânicos*.

Sobre a Missão, devemos ressaltar que, em discurso à Assembléia Legislativa de São Paulo, o Deputado Paulo Duarte afirma que a ela “atenderia [...] indiretamente ao apelo lançado pelo Congresso Internacional das Artes Populares, reunido em Praga (1933), sob os auspícios do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual”.⁶³

Destacamos este pronunciamento para enfatizar que a atenção dada aos estudos da cultura popular não aconteceram como resultados de um movimento isolado. Ana Cláudia M. Ferreira, Coordenadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura afirmou, em 2001, que o impulso decisivo para esses estudos “foi a recomendação da UNESCO, no pós-guerra, no sentido de que seus países membros criassem organismos voltados para o conhecimento das culturas populares”.⁶⁴

Transcrevemos a seqüência do pronunciamento da coordenadora que fornecem alguns dados históricos:

⁶² CARLINI, A., *idem*, p.55.

⁶³ CARLINI, A., *idem* p.56.

“Foi instituído, então, em 1947, a Comissão Nacional de Folclore, ligado ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, do Ministério das Relações Exteriores. A partir dos trabalhos desta Comissão Nacional e das Comissões Estaduais, bem como da mobilização decorrente de congressos realizados em todo o País, foi criado, em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, subordinada ao então Ministério da Educação e Cultura. A Campanha incorporada à Fundação Nacional de Arte, transformou-se em 1979 o Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, com a reforma governamental, o Instituto passou a ser denominado Coordenação de Folclore e Cultura Popular, sendo hoje o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, único órgão federal a tratar, específica e sistematicamente das questões relativas ao folclore e a cultura popular no País”.⁶⁵

A partir desse órgão federal, foram criadas estruturas estaduais e municipais, o que impulsionou a pesquisa, publicações de estudos, implantação de museus e mecanismos de incentivos às manifestações folclóricas, sendo instituído também o dia nacional do folclore em 22 de agosto, com base na data da carta de William John Thoms, citada anteriormente.

É compreensível que os organismos supra-nacionais se reúnam para estabelecer recomendações que visam ampliar o conhecimento sobre a cultura popular e o Estado se empenhe em organizar estruturas de estudo e preservação do folclore como uma forma de garantir sua própria identidade, se recordarmos algumas afirmações que discutimos no item *Identidade cultural*. É a partir do conhecimento e da compreensão do modo de pensar e agir que caracterizam um povo que o país se torna nação.

⁶⁴ Seminário Patrimônio Cultural e Identidade Nacional, *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*, 1989.

⁶⁵ Seminário Patrimônio Cultural e Identidade Nacional, *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*, 1989..

Além da implantação dessas estruturas, ocorre um movimento numa área sensível dos Estados: a educação. Maria de Lourdes Borges Ribeiro destaca a informação de Luiz Hoyos Sainz de que o Congresso Internacional de Folclore realizado em Paris, em 1936, foi o primeiro a discutir o problema”.⁶⁶

No Brasil, o III Congresso Nacional de Professores de Estabelecimentos Particulares, realizado em São Paulo em 1949 “recomendou aos autores de livros didáticos incluir, nos compêndios e livros de leitura, assuntos folclóricos [...]”, pedindo também a “inclusão do Folclore nos Programas de Ensino primário e secundário”.⁶⁷ A esse respeito, pudemos encontrar uma sugestão de Henriqueta R. F. Braga, em 1953, para que a Comissão Nacional de Folclore tome a iniciativa para a elaboração de um *Cancioneiro Folclórico Infantil Nacional* ao final de seu artigo *O Cancioneiro Folclórico Infantil como fator de educação*.⁶⁸

A definição do fato folclórico adotada no Brasil foi proposta e aceita no I Congresso Brasileiro de Folclore (Rio de Janeiro, 1951) expresso em comunicação ao plenário, como afirma Rossini Tavares de Lima:

"[...] os fatos folclóricos são as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição oral e pela imitação e menos influenciadas pelos círculos e instituições que se dedicam à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano, como os intelectuais, e à fixação de uma orientação religiosa e filosófica, como as igrejas e as instituições sectárias, em geral".⁶⁹

⁶⁶ RIBEIRO, M. L. B., *O folclore na escola*, p.5-6.

⁶⁷ RIBEIRO, M. L. B., *idem*, p.6.

⁶⁸ In *Folclore*, revista editada pela Comissão Paulista de Folclore, n.2, v.2, 1953.

⁶⁹ LIMA, R. T., *Abecê do folclore*, p.2.

Nesta afirmação, o folclore é valorizado enquanto bem cultural indispensável no processo de identificação e afirmação de um povo, tornando-se um dos alicerces da idéia de nação, fermentada na necessidade de distinção entre os grupos humanos.

A partir destes fatos, verifica-se a importância que os estudos folclóricos trouxeram para o entendimento de nossa identidade cultural, sendo imprescindível a compreensão de aspectos do folclore musical se quisermos desenvolver uma pesquisa consistente. Entretanto, entendemos essa disciplina como método de auxílio, assumindo a mesma postura do sociólogo Florestan Fernandes ao afirmar que “Apesar da história mostrar algumas tentativas de estabelecer o folclore como uma ciência da sabedoria do povo ele concorda com a assertiva de Jeanroy no “artigo Folclore in *La grande encyclopédie*, tomo XVII, p.43” de que a disciplina é “menos uma ciência à parte, que um método de pesquisa”.⁷⁰

Música Nacional

Fenômeno característico na história da cultura ocidental a partir do final do século XVII, a necessidade de auto-afirmação e identificação de um povo foi objetivado e concretizado nas atividades

⁷⁰ FERNANDES, F., *O folclore em questão*, p.45 e nota de rodapé.

expressivas ou artísticas. Consciente ou inconscientemente, novos comportamentos e atitudes foram sendo elaboradas para que os objetivos da ideologia nacional estivessem contidos nas diferentes formas expressivas.

Conforme as potencialidades dos artistas e, desde que se engajassem na nova ideologia, seu papel foi o de criar e aperfeiçoar novas regras e formas que satisfizessem aquela necessidade. Desse modo, o estudo e análise dos bens artísticos de um país pode ser uma das maneiras de compreender alguns dos elementos que compõem a idéia de identificação cultural que caracteriza a nação. Por meio desse estudo podem ser encontradas, explícitas ou implicitamente, as concepções que nortearam as criações artísticas.

Na área musical, podemos verificar que um dos comportamentos adotados pelos compositores foi o de procurar manifestar engajamento nesse movimento de identificação cultural, criando obras que pudessem ser reconhecidas pelo povo e por ele tomadas como representativas. Um dos meios encontrados para alcançar esse objetivo foi buscar nas expressões populares a matéria prima para a elaboração das obras.

Como verificamos no item 'relevância do folclore', os estudos folclóricos tornam-se importantes para os criadores, na medida em que fornecem matéria prima para as produções artísticas. O folclore, valorizado como um dos bens culturais da nação, torna-se essencial para

quem, além da arte, desejasse demonstrar integração e compromisso com a pátria. Esse procedimento, com maior ou menor consciência, possibilita a fundação de novas regras estéticas, embalados pela ideologia e estabelecendo o que entendemos por nacionalismo artístico.

Os compositores passaram a buscar nas manifestações populares as formas, escalas, melodias e ritmos para elaborar suas obras, como maneira de demonstrar que compactuavam com a existência na mesma nação, não exclusivamente, mas rompendo com a tradição na qual foram educados musicalmente. Quando não utilizavam elementos de manifestações populares exerciam o domínio técnico para compor música descritiva, tendo como tema aspectos da nação. A obra poderia não ter elementos objetivamente musicais extraídos da tradição, mas o roteiro proposto pelo autor, tratando de temas de sua terra ou mesmo apenas o título soavam como uma declaração de participação patriótica.

Um exemplo desse procedimento pode ser encontrado no início da peça *O Moldava*, de Bedrich Smetana, que integra o ciclo *Minha terra*. Para simular o nascimento do rio e seu crescimento através da chegada de novos riachos descendo as montanhas, até que se torne realmente o Moldava caudaloso, o autor se vale da técnica de composição, usando escalas ascendentes em crescendo e descendentes em decrescendo entre as cordas da orquestra, simulando a idéia de movimento contínuo mas expressivamente irregular. Não há citação de motivos musicais extraídos de manifestações populares. Neste caso, o

discurso lingüístico supre o uso de elementos musicais e engaja o compositor aos ‘patrícios’.

Com relação aos aspectos da identificação cultural na Europa, além de manifestações explícitas, como a do *Grupo dos Cinco* na Rússia,⁷¹ são exemplos desse período obras como *A formosa molinera* de Franz Schubert, o *Carnaval* de Robert Schumann, as *Polonaises*, de Frederic Chopin, a *Fantasia Húngara* de Franz Liszt, o ciclo *Minha terra* de Bedrich Smetana, a *Páscoa Russa* de Rimsky-Korsakov e *Barqueiros do Volga*, de Aleksandr Glazunov (ambos russos), o poema sinfônico *Finlândia* de Jan Sibelius, o *Peer Gynt* de Edvard Grieg (baseado na obra do teatrólogo Ibsen) e a profusão de deuses e heróis germânicos nas óperas de Richard Wagner, o “porta-voz mais ruidoso do neo-romantismo nacionalista”.⁷²

Compositores de reconhecida competência artística e louvados pela criatividade exposta em vasto repertório, enalteciam a nação, se não pelo uso de temas regionais, ao menos no título ou na proposta da obra. Essa valorização de elementos musicais populares expressa uma forma de participação no processo histórico de consolidação de uma ideologia nacional.

⁷¹ O *Grupo dos Cinco* era formado pelos compositores Cesar Cui, Aleksandr Dargomychky, Mily Balakirev, Aleksandr Borodin e Modest Mussorgsky.

CAPÍTULO II

A idéia de música brasileira

O crítico Caldeira Filho sugere que “o conceito de ‘nacional’ surgiu, no Brasil, inicialmente no campo político”, configurando-se no tempo com “a reação contra a invasão holandesa, a aclamação de Amador Bueno, as guerras dos Mascates e dos Emboabas, a Independência e as lutas pela sua consolidação” e que, na música, essa idéia foi sendo elaborada paralelamente “com o uso de temas folclóricos e em seguida por uma tentativa de organização idiomática, com a determinação das constâncias melódicas, rítmicas, harmônicas, instrumentais, etc..., pesquisadas por Mário de Andrade e registradas no seu monumental *Ensaio sobre a música brasileira*”.⁷²

Afirma, entretanto, que nesse período, “não passava de nacionalização do europeu”, citando, como exemplos, a abertura da *ópera O Guarani*, de Carlos Gomes e, anterior a esta, uma peça de Sigismud Neukomm, de 1819, intitulada *O amor brasileiro, caprice pour le Pianoforte*

⁷² CARPEAUX, O. M., *Uma nova história da música*, p.240.

sur un Londú [sic], como “uma reação do artista criador aos estímulos do ambiente”.

Para o crítico, a primeira expressão musical da idéia de nacional foi o ‘*Hino da Independência*’ de D. Pedro I,⁷⁴ “que inegavelmente, nas circunstâncias da época, representou um reforço à idéia de ‘nacional’, um vínculo a unir-lhe os componentes”.⁷⁵

A seguir, menciona o *Hino Nacional Brasileiro* como a segunda expressão, embora, comparando-o com o primeiro, afirme que é “destituído de qualquer caráter étnico ou folclórico como o *Hino da Independência*”.

Não foi possível identificarmos esse ‘caráter étnico ou folclórico’ citado pelo crítico. Trata-se de uma marcha construída musicalmente nos moldes das marchas militares européias, de caráter vibrante, com a função de manter a marcha dos soldados em exercícios bélicos, com andamento musical a partir de 102 semínimas por minuto em compasso binário ou quaternário. Como característica ritmo-melódica, a alternância entre colcheias pontuadas, semicolcheias e semínimas, são típicas de marchas militares européias escritas para instrumentos, provocando no canto uma prosódia difícil de ser realizada. É comum que as colcheias pontuadas e semicolcheias sejam transformadas em colcheias quando cantadas pela população.

⁷³ CALDEIRA FILHO, *Cem anos de música brasileira*, p.1.

⁷⁴ Segundo a Enciclopédia Musical Brasileira, p.364, foi cantado com a letra de Evaristo da Veiga, de 1824 até pelo menos 1831, sendo substituído pela música de Marcos Portugal (tocada até 1922). A música original de D. Pedro I foi oficializada “alguns anos depois”.

⁷⁵ CALDEIRA FILHO, *Cem anos de música brasileira*, p.1.

Com relação à idéia da música nacional no século XIX, é possível encontrar alguns elementos na área musical que evidenciam algum interesse em valorizar aspectos da cultura brasileira.

Na chamada ‘música de concerto’, encontramos Carlos Gomes, titulando uma peça para piano como *A Cayumba* (1857, piano solo), designada ‘dança dos negros’,⁷⁶ mas com características de uma dança européia. Encontramos também Brasília Itiberê da Cunha compondo *A Sertaneja* (1869, piano solo), considerado “o primeiro compositor brasileiro a escrever uma peça com motivo popular, no caso, a melodia de *Balaio*,⁷⁷ Alexandre Levy, compondo uma *Suite Brasileira* (1890, para orquestra) e Alberto Nepomuceno, compondo *Batuque* (1888, para orquestra), posteriormente incluída na *Série Brasileira* (1897).

No início do século XX destacam-se as obras de Heitor Villa-Lobos, empregando temas melódicos e ritmos de origem popular ou indígena.

Uma ação objetiva só terá início com o movimento de expoentes intelectuais, num primeiro momento, com a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922. É o “movimento modernista que busca, nos anos 20, uma identidade brasileira”.⁷⁸

Devemos salientar que esse movimento foi produzido e realizado por artistas e literatos sem motivações ou interferências do

⁷⁶ Designação encontrada no disco de vinil, (*long play*, 33 rpm) ‘*O piano brasileiro de Carlos Gomes*’, interpretado por Fernando Lopes, projeto Promemus, Funarte, MMB 81.019. Na *Enciclopédia da Música brasileira*, p.336, é citada com a grafia ‘caiumba’ e designada como congada, peça orquestral.

⁷⁷ In ENCICLOPÉDIA da Música brasileira, p.224.

⁷⁸ ORTIZ, R., *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, p.128.

Estado. O único dado relacionado à ideologia oficial foi o fato simbólico de estar sendo comemorado, nesse ano, o primeiro centenário da Independência do Brasil. A motivação, em princípio, parecia ser a vontade de expressar ou deflagrar também a independência artística do país. Dentre outros frutos do movimento, o Modernismo ficou marcado pelo “acolhimento de formas populares” e a “aproximação com motivos nacionais”.⁷⁹

A importância do movimento é salientada por Florestan Fernandes, ao comentar a relação entre estudos folclóricos e a busca de identidade nacional

“Mas, pense-se o que quiser, uma maior preocupação pelo folclore brasileiro e pelos estudos folclóricos em geral sempre esteve (desde os fins do século passado e, em particular, com a efervescência provocada pelo movimento modernista) na raiz da busca de uma identificação mais profunda e mesmo de uma certa comunhão da inteligentzia brasileira com o ‘saber popular’ e com os estratos ao mesmo tempo mais humildes e mais conspícuos do Povo”.⁸⁰

Como a ‘Semana’ foi abraçada de forma mais vigorosa por literatos e artistas plásticos, essa ‘necessidade’ de voltar os olhos para nossa cultura, na área musical, foi exposta com maior vigor a partir da publicação do ‘Ensaio sobre a música brasileira’ de Mário de Andrade em 1928, obra em que o autor, além de expor sua visão sobre a música do país, esboça um projeto para a criação de uma ‘verdadeira’ música brasileira.

⁷⁹ SODRÉ, N. W., *Síntese da História da cultura brasileira*, p.59.

⁸⁰ FERNANDES, F., *O folclore em questão*, p.3.

O pesquisador Carlos Sandroni enfatiza ser essa uma das marcas de Mário de Andrade quando afirma que

“O projeto que Mário de Andrade propõe em toda sua vida pública e intelectual, que são duas coisas, aliás, muito difíceis de separar no seu caso, é o de contribuir para a consolidação de algo que seria um caráter nacional brasileiro”.⁸¹

No levantamento bibliográfico encontramos a indicação de um trabalho que parece se assemelhar à obra de Mário de Andrade, ao qual não tivemos acesso. Aparentemente, é um artigo de onze páginas, escrito por Renato Almeida, com o mesmo título da obra de Andrade: *Ensaio sobre a música brasileira*. Foi publicado no “livro de ouro comemorativo do centenário da Independência e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, edição do Almanaque Laemmeert, Anuário do Brasil, 1922”.⁸²

Devemos ressaltar que, dentre as obras publicadas antes de 1928, data da publicação do *‘Ensaio’*, tivemos acesso apenas às seguintes: *Cantos populares do Brasil* de Sylvio Romero, edição de 1978, escrita originalmente em 1883, em que o autor trata de letras de cantos e poesias recolhidas, sem alusão a dados musicais objetivos; *História da música Brasileira* de Renato Almeida, primeira edição de 1926, na qual o autor procura identificar os personagens e a produção musical do país, tratando da música popular e erudita e *Storia della musica nel Brasile*, de Vincenzo Cernichiaro, primeira edição de 1926, trabalho mais extenso, abordando a música indígena, folclórica e popular mas dando maior relevância e número de páginas para comentários sobre a música erudita.

⁸¹ SANDRONI, C., *Seminário Patrimônio Cultural e Identidade Nacional*.

⁸² AZEVEDO, L. H. C., *Bibliografia musical brasileira*, p.52.

De forma indireta, foi possível conhecer alguns detalhes da obra de Spix e Martius, *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, publicada em Munique [1830], pelas citações e exemplos encontrados na obra de Helza Camêu.⁸³

Sobre a idéia de música brasileira de autores não relacionados diretamente com a área musical, destaca-se o escritor Coelho Neto, que propôs um concurso para a realização de um poema-sinfônico a ser intitulado *Brasil*, concorrendo a um prêmio em dinheiro e a ser executado na Exposição do Centenário da Independência, um projeto musical e ideológico que estabelece inclusive os temas que devem ser apresentados.⁸⁴

Este mesmo autor foi significativo para a história da música popular, por ter proposto que os ranchos de carnaval deveriam mostrar “como enredo de seus préstitos temas de caráter estritamente nacional”, em crônica publicada no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, “dias após o carnaval de 1923”.⁸⁵ Essa proposta tornou-se requisito obrigatório para os desfiles das escolas de samba até nossos dias.

Alberto Nepomuceno foi um dos músicos que expôs de modo mais enfático a preocupação com a necessidade de compor música de modo que o povo se reconheça nela, quando numa frase significativa afirma que “*Não tem pátria um povo que não canta em sua língua*”,⁸⁶ como um

⁸³ CAMÊU, H., *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*.

⁸⁴ Este fato é tratado com detalhes em WISNIK, J. M., *O coro dos contrários - a música em torno da Semana de 22*, p.17-32.

⁸⁵ JOTAEFÊGÊ, *Ameno resedá, o rancho que virou escola*, p.48.

⁸⁶ In SQUEFF, E., WISNICK, J. M., *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p.39.

certo tipo de desabafo, ao constatar a forte influência que a lírica e o *bel canto* italiano faziam no país.

Sobre essa frase Enio Squeff ressalta que ela

"[...] põe em relêvo uma idéia importante: de que a pátria só existe na identificação entre os que a compõem. Não se trata ainda de idealizar a pátria como um só povo - mas de um só povo porque canta na mesma língua".⁸⁷

Entretanto, Coelho Neto era escritor e Nepomuceno revelava essa preocupação de modo informal. É a publicação do *'Ensaio'* que permite uma exposição objetiva, diríamos até didática, sobre a questão do nacional na música, fruto de uma personalidade que conjugava o talento de intelectual, enquanto escritor de talento, com a de músico por formação.

Com a publicação do *'Ensaio'*, os compositores que desejavam se expressar artisticamente como brasileiros passaram a encampar suas idéias, usando-o como guia para a criação. É a primeira obra brasileira que propõe um projeto musical tendo como estrutura a idéia de identidade cultural, expondo formas de se expressar enquanto membro de uma nação.

Na busca da identidade nacional, o *"Ensaio"*, baseado no que poderíamos chamar de 'necessidade' histórica de auto-afirmação, resolve essa necessidade.

A obra transformou-se numa espécie de 'bíblia' para alguns autores que passaram a seguir à risca as orientações nela contidas para

⁸⁷ In SQUEFF, E., WISNICK, J. M., *idem*, p.39.

compor ‘música brasileira’ e, conforme Arnaldo Contier, “os fundamentos teóricos esboçados por Mário de Andrade nortearam diversas obras de compositores vinculados a Camargo Guarnieri” e “os princípios do modernismo musical, ainda embrionários em 1922, consolidaram-se em momentos históricos posteriores’, destacando uma ‘presença’ estético-ideológica [...] no pensamento de muitos compositores brasileiros contemporâneos”.⁸⁸

O compositor Camargo Guarnieri foi o mais rigoroso na adoção das idéias de Mário de Andrade como método para compor obras que tivessem o que ele chamava de ‘caráter brasileiro’. Sua produção musical é repleta de peças que fazem uso de estruturas rítmicas características de peças populares como, por exemplo, batuques, congadas serestas e ponteios. Do ponto de vista do discurso, divulgou um manifesto, em 1950, chamado ‘Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil’, na qual, em nome das idéias nacionalistas e de suas “grandes responsabilidades como compositor brasileiro”, criticou os compositores que “influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo”.⁸⁹

Atuando no ensino musical, levou seus alunos de composição a adotarem os mesmos parâmetros, sendo exemplos os nomes de Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Eduardo Escalante, Nilson Lombardi e Kilza Setti.⁹⁰

⁸⁸ CONTIER, A., *Música e ideologia no Brasil*, p.35-6.

⁸⁹ SILVA, F., *O tempo e a música de Camargo Guarnieri*, p.143-5.

⁹⁰ Camargo Guarnieri teve outros alunos que se destacaram como compositores mas abandonaram esses parâmetros, como George Olivier Toni, Mário Ficarelli e Ailton Escobar.

A figura de Heitor Villa-Lobos caminha paralela a estas idéias na medida em que este já era um compositor reconhecido pelas obras de características nacionais, apesar de crítica feita por Mário de Andrade, quando afirma que o “exotismo concorreu para o sucesso atual do artista”, analisando os aspectos da ‘verdadeira’ música nacional e comentando que ele produzia uma “pseudo-música indígena”,⁹¹ ressaltando que essa afirmação não diminuía seu valor.

Villa-Lobos foi um expoente que se destacou pelas posições patrióticas, que poderíamos chamar de ufanistas e, algumas até, autopromocionais.

Um exemplo é a seguinte afirmação destacada de uma crítica, escrita em 1929, para o jornal o Globo, do Rio de Janeiro:

"A nós, brasileiros, que possuímos uma arte popular tão rica e variada como de nenhum outro povo - posso agora afirmá-lo mais do que nunca - a nós deve cada vez interessar menos a arte alheia, para que melhor realizemos e imponhamos a nossa em toda sua beleza e originalidade, em respeito mesmo ao que dela se acaba de dizer e de pensar na Europa, através das minhas composições e dos meus concertos".⁹²

Consideramos importante caminhar até este ponto com o objetivo de tornar mais claras as idéias que irão orientar nossa pesquisa, pois ao buscarmos estabelecer um mapa de ritmos brasileiros estamos também caminhando na via paralela da ideologia.

A partir desse momento, destacaremos os aspectos que podem definir melhor as características da música brasileira.

⁹¹ ANDRADE, M., *Ensaio sobre a música brasileira*, p.14.

⁹² SQUEFF, E. & WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p.150.

Características rítmicas

Como o entendimento do tempo é intrínseco ao próprio entendimento da existência, o tempo musical é intrínseco à música.

Ele é o motor que independe do instrumento de medida que utilizamos. Nós percebemos o ritmo. Ele pode, eventualmente, ser resultado de uma mente criativa, que o torna complexo, mas depende da percepção. A cultura de uma comunidade e sua percepção de mundo inclui as expressões musicais e os ritmos intrínsecos a elas.

Para os povos ocidentais, é difícil perceber, por exemplo, as nuances rítmicas orientais ou africanas, porque as peças são resultado de culturas que possuem uma percepção de tempo diferente.

Num exemplo mais próximo, podemos afirmar, mesmo por experiência profissional, que é difícil para o norte-americano perceber as diferenças entre o samba e o choro. Eles podem compreendê-las se tiverem a 'régua', ou seja, os parâmetros que permitem dissecar sua estrutura, mas é difícil reproduzi-los com a mesma segurança e sutileza, porque estas são intrínsecas à criação e estão relacionadas com as particularidades do autor e da cultura que a produziu.

Para que possamos situar melhor esse aspecto constitutivo essencial da música, iremos expor algumas definições

1. **“Ritmo Do grego *rhythmós*, movimento regrado e medido (pela. Lat. *rhythmu*). s.m. 1. Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos. [...] Mús. Agrupamento de valores de tempo combinados de maneira que marquem com regularidade uma sucessão de sons fortes e fracos, de maior ou menor duração, conferindo a cada trecho características especiais [...] Mús. A marcação de tempo própria de cada forma musical: ritmo de marcha, de valsa, de samba”.** (Holanda).⁹³

2. **“Ritmo é o movimento ordenado”.** (Platão)⁹⁴

3. **“Ritmo, em música, é a ordenação da duração”.** (Maurice Emmanuel)⁹⁵

4. **“Ritmo é o veículo mediante o qual a música está em condições de chegar a penetrar a inteligência”.** (Mathis Lussy)⁹⁶

5. **“Ritmo é toda e qualquer organização do movimento dentro do tempo”.** (Mário de Andrade)⁹⁷

6. **“Em sentido musical ritmo é a relação que, enquanto valor, guardam entre si as notas que se executam sucessivamente”.** (Zamacois)⁹⁸

A definição de Mário de Andrade se assemelha à de Platão, uma definição generalizante, caracterizada pela idéia de movimento, fato que pressupõe poder ser empregada em outras áreas como a dança, a poesia e até mesmo, na área da Medicina, definido como a “proporção entre a pulsação das artérias”, cita Cândido de Figueiredo.⁹⁹

A definição de Maurice Emanuel destaca a área musical, mas também é generalizante.

Mathis Lussy deixa transparecer a idéia de que o ritmo possui aspectos lógicos, mas não é musicalmente objetivo.

⁹³ HOLANDA, A. B. de., *Dicionário da língua portuguesa*, verbete *ritmo*.

⁹⁴ In CRESTON, P., *Principles of rhythm*, p.1.

⁹⁵ In CRESTON, P., *idem*, p.1.

⁹⁶ LUSSY, M., *El ritmo musical*, p.8.

⁹⁷ ANDRADE, M., *Dicionário musical brasileiro*, p.440.

⁹⁸ ZAMACOIS, J., *Teoría de la música*, v.1, p.12.

⁹⁹ FIGUEIREDO, C., *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, p.1215.

Dentre estes, decidimos adotar a definição de Zamacois, por nos parecer a mais adequada do ponto de vista conceitual, de inteligibilidade e mesmo de praticidade. Como pretendemos estabelecer um mapeamento a partir dos elementos da estrutura rítmica das peças brasileiras significativas, estabelecendo suas características e diferenças, estaremos atentos à sucessão de notas que ocorrem nas linhas rítmicas que compõem cada um dos gêneros pesquisados.

Além da variedade, o conceito de riqueza rítmica da música brasileira deriva também de aspectos qualitativos.

Se considerarmos que a capacidade de promover modificações num tema é uma das medidas de criatividade do ser humano, o público e a crítica parecem absorver e considerar esse modelo para qualificar um intérprete melhor do que outro, valorizando esse tipo de interpretação.

Ao se tornarem características de gêneros musicais, essas variações aumentam a dificuldade para o estabelecimento de modelos de execução. Em alguns casos, o modelo rítmico é claro, mas é grande o número de variações; em outros, os modelos se confundem com diferentes gêneros, sendo necessário destacar intérpretes e autores mais qualificados e destacados para indicar o modelo mais característico ou original. Mesmo assim é necessário estar atento para o fato de que o mesmo intérprete pode executar a mesma peça em momentos distintos com um modelo diferente.

Do ponto de vista rítmico, essa característica foi constatada por Mário de Andrade quando afirma que:

"Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a síntese essencial deixando as subtilezas prá invenção do cantador; o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito".¹⁰⁰

Essa afirmação pode ser verificada como verdadeira em praticamente todas as obras ouvidas e analisadas. Porém, uma dificuldade permeou nosso trabalho. Em todas as peças musicais que pudemos, além de ouvir, comparar com a partitura impressa não houve correspondência entre o escrito e o interpretado.

Do ponto de vista melódico ou harmônico, as diferenças encontradas podem ser debitadas à interpretação, como, por exemplo, o deslocamento de sílabas para uma nota em tempo posterior e acréscimo de notas (como um tipo de apojatura). Do ponto de vista rítmico, as diferenças entre peça escrita e interpretada foram significativas. Podemos considerar que algumas dessas diferenças decorrem de erro do copista e falta de conhecimento musical do autor, impossibilitando uma revisão da parte impressa, mas a grande maioria delas parece ter sido escrita do único modo que o copista podia entender. Nestes casos não podemos nos preocupar com as razões dessas disparidades, pois estaríamos incluindo informações que escapam aos objetivos do trabalho.

¹⁰⁰ ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*, p.21.

Alguns autores associam a riqueza de nossa música à diversidade rítmica. Nestes casos o mapeamento informal decorrente faz supor que na diversidade está implícita a segregação de alguns ritmos a determinadas regiões. Por exemplo: o baião e o xote são freqüentemente associados à cultura nordestina. Uma pesquisa nem tão profunda mostra que, do ponto de vista musical, a música *Balaio*, consagrada por muitos desses autores como típica dos gaúchos, é tocada e cantada no ritmo de baião. Mesmo os acentos musicais encontrados num instrumento tipicamente melódico e harmônico como a gaita gaúcha são idênticos aos encontrados na sanfona¹⁰¹ nordestina: a primeira e a quarta semicolcheia do primeiro tempo de um compasso 2/4. Além disso, a temática da música diz respeito a uma atividade e a um objeto (o balaio) que são típicos da região Nordeste. Da mesma forma, o Xote é descrito como música característica do Nordeste, encontrado em regiões acima do estado da Bahia. Entretanto, um ritmo com nome idêntico também é encontrado no Rio Grande do Sul e cultivado com orgulho nos Centros de Tradições Gaúchas (CTG). O andamento é mais lento e a estrutura rítmica diferente. Como os livros que contém essas afirmações serviram de bibliografia a outros autores, encontramos uma tendência de repetição destes enganos.

Do ponto de vista prático, não encontramos apenas sutilezas esporádicas de interpretação. Enquanto o ritmo das melodias e suas variações correspondeu quase sempre ao exposto no primeiro tema, o

¹⁰¹ Os termos gaita e sanfona designam instrumentos de sopro constituído de fole, semelhantes à harmônica, mas com tamanho e extensão musical menores.

ritmo dos instrumentos que as acompanham muitas vezes não tem correspondência com a frase musical. São desenhos rítmico-musicais independentes do tema. As variações são inúmeras, na medida em que podem ser executadas células independentes correspondentes ou mescladas com as células da melodia.

Apesar das diferenças entre o ritmo de acompanhamento e o da melodia, foi possível perceber uma repetição de padrões, o que permitiu a construção de modelos para os gêneros musicais pesquisados.

"[...] porém no populário brasileiro dos lundús e dos batuques impressiona a freqüência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia)".¹⁰²

Após a audição de dezenas de peças, esta afirmação se mostrou verdadeira, tendo sido encontradas características rítmicas comuns entre os gêneros musicais.

A mais freqüente é haver um instrumento idiofone de sonoridade aguda tocando quatro semicolcheias em cada tempo (ritmos de compasso binário ou quaternário), como um *ostinato*

Esta característica foi encontrada: no samba e suas variantes, (executada no ganzá), no samba-enredo (executada nos ganzás e tambores com esteira),¹⁰³ no choro (executada no pandeiro, Ex.1), na bossa nova (executada no chimbal) e no baião (executada no triângulo).

¹⁰² ANDRADE, M., *Ensaio sobre a música brasileira*, p.31.

¹⁰³ Tambores cuja altura é menor que o diâmetro, com duas peles, tendo a pele inferior uma ou mais cordinhas finas presas em lugares opostos do aro e esticadas, a ponto de encostarem na pele. Quando o tambor é percutido, a vibração 'por simpatia' da pele inferior é alterada por um zumbido provocado pela cordinha encostada. Estas cordinhas são chamadas de 'esteira'.

Ex. 1 Semicolcheias presentes no choro:

PANDEIRO

p D B D p D B D --- (repete)

p= polegar D= dedos B= base da mão

Outra característica comum é a síncopa.

Alguns autores pesquisados, como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, citam essa característica na música brasileira. A síncopa, a qual eles se referem, é aquela cujo desenho rítmico é o de ‘semicolcheia-colcheia-semicolcheia’. Essa síncopa é encontrada no samba, no choro, no boi e na bossa-nova, por exemplo. Entretanto, em outros ritmos não encontramos essa característica, como na marcha-rancho, no frevo (*Ex. 2*), na moda de viola e nas guarânias,

. Não se poderia afirmar que estes ritmos sejam menos significativos no quadro das manifestações musicais brasileiras.

Ex. 2

CAIXA

SURDO ou BUMBO

abafado

Considerações sobre influências étnicas

Por respeito aos habitantes originais da terra, iniciaremos fazendo algumas considerações sobre características rítmicas da música indígena. Apesar do levantamento bibliográfico ter revelado um número reduzido de obras que tratem do assunto, acreditamos que devemos considerar, *à priori*, que estamos falando de 'culturas' indígenas, pois os povos são distintos, mesmo geograficamente, dispostos eventualmente milhares de quilômetros uns dos outros e com meios de vida singulares.

As comunidades indígenas sofreram, além da eliminação física, um processo de aculturação forçada, seja pelo atividade de catequese dos jesuítas ou pela escravidão. Outros, ao fugir ou serem expulsos de seu território, se isolaram, não tendo sido possível o conhecimento de suas práticas musicais. Estes fatos, por si, justificariam a pouca influência indígena no processo de formação da música brasileira que nos dispomos a investigar. Mas, devemos ressaltar, também nos deparamos com um certo preconceito de alguns pesquisadores.

Sobre as manifestações musicas indígenas, é comum encontrar afirmações como as de Renato Almeida:

"A musica dos indios é de rythmos seccos e barbaros, dir-se-iam feitos de linhas rectas; tem uma cadencia monotona e é nostálgica e dissonante como o proprio meio que o circunda".¹⁰⁴

¹⁰⁴ ALMEIDA, R. *História da música brasileira*, p.13.

Não é possível compreender este texto, a não ser que tenhamos em conta uma idéia preconceituosa do autor com relação às comunidades indígenas. Não é objetivamente musical uma afirmação que identifica os ritmos como 'secos e bárbaros'. Essas qualificações não são pertinentes à música. Em contrapartida, ele afirma que são feitos de linhas retas e que a cadência é monótona, o que pressupõe algum grau de elaboração, acrescentando a idéia de nostalgia, uma característica sentimental que não se coaduna com a de um povo que é 'bárbaro'. Parece-nos que o autor se utilizou de parâmetros musicais europeus para qualificar a música de um povo que não possui as características esperadas da civilização ocidental culta.

Rossini Tavares de Lima reforça a idéia de monotonia, ao afirmar que:

"O ritmo é repetido, dinâmico, mas no geral simples, e a palavra de ordem dos intérpretes é resistência, pois costumam executá-lo um dia ou uma noite inteira. Ao término da interpretação musical, os participantes revelam um estado semelhante ao do transe".¹⁰⁵

Nesta afirmação, causa estranheza a justaposição de conceitos de um ritmo que é repetido e no geral simples, mas dinâmico. A idéia de dinamismo supõe variação ou transformação. No aspecto do ritmo musical, o fator dinâmico significa a ocorrência de acentos e mudanças de expressividade que alteram a estrutura, o que contradiz a idéia de repetição.

¹⁰⁵ LIMA, R. T., *Abêcê do folclore*, p.86.

A pesquisadora Helza Camêu, ao comentar os exemplos de música dos índios Tupinambá no século XVI, registrados por Jean de Lery no livro *Viagem à terra do Brasil*, afirma que “Neles a regularidade rítmica é absoluta, visto sua extensão estar ligada à repetição sistemática” e reforça essa idéia ao constatar que nos estudos de Koch Grünberg (1909) e Roquete Pinto (1912) “O ritmo é uniforme mesmo quando a idéia musical se modifica”.¹⁰⁶

Neste caso, a observação da autora nos parece mais objetiva, na medida em que ela verifica uma repetição sistemática, mas acrescenta o comentário de outro autor que traz um conceito mais pertinente: o de uniformidade. Fica evidente que há transformações na temática, o que nos faz imaginar uma melodia que varia no decorrer da ação, uma característica que, do ponto de vista musical, se afasta dos tipos de qualificações anteriores, pois pressupõe algum domínio desse povo sobre sua própria expressão.

A pesquisadora ressalta ainda que essa regularidade rítmica “é instintiva”, deve aparecer “em todos os níveis de cultura” e que a observação dessa regularidade “em relação ao motivo inicial” permite encontrar a “unidade indispensável à lógica”.¹⁰⁷ Dessa forma, opõe-se à idéia de barbarismo exposta em Renato Almeida, na medida em que concebe a regularidade como natural e no âmbito da racionalidade humana.

¹⁰⁶ CAMÊU, H., *Introdução ao estudo da música indígena*, p.13

¹⁰⁷ CAMÊU, H., *Ídem*, p.136.

Estas idéias foram reforçadas com a audição do disco da cantora e pesquisadora Marlui Miranda, *Paiter Merewa* (1984)¹⁰⁸ e da série *Xingu*, produzida e exibida pela Rede Manchete de Televisão em 1990, composta de cinco programas, um deles dedicado à música.

Nas audições foi possível verificar que existe uma constância rítmica regular na maioria dos cantos, principalmente naqueles em que ocorre a dança coletiva. Nestes casos, a pulsação é determinada por meio de batidas isométricas de pés no chão, sendo fortes as do pé direito e fracas as do pé esquerdo. Isto não significa que os compassos sejam binários. Com a audição da melodia e a determinação de algumas constâncias, que poderíamos chamar de ‘fraseado musical’, se usarmos os padrões da música erudita, foi possível constatar a possibilidade de determinar tempos binários e ternários, às vezes recorrentes em determinado período da ação musical. Em algumas representações é uniforme a execução de chocalhos, tocando a subdivisão de duas notas iguais para cada tempo. A repetição das batidas de pés em tempos iguais e a uniformidade do ritmo dos chocalhos pode ser entendida como um ritmo repetitivo.

Com relação ao ritmo dos cantos, a complexidade é bem maior. Não são repetitivos e raramente se enquadram nas subdivisões tradicionais da música ocidental, sejam elas regulares ou irregulares

¹⁰⁸ PAITER MEREWA, *O canto dos Suruís*, Rondônia. S. Paulo: Memória discos, 803.146, 1984.

(como quiálteras), tornando difícil uma grafia que corresponda ao canto escutado.

Do ponto de vista rítmico-instrumental, o chocalho é o instrumento mais freqüente, devendo ser destacado que a maioria das expressões musicais de diferentes povos têm caráter funcional e esse instrumento não é de uso comum, sendo executado pelo pajé e, eventualmente, outro elemento iniciado.

Com relação à influência da música de origem africana, praticada pelos escravos e seus descendentes desde os tempos coloniais, parece haver um tratamento e análise mais detalhada em alguns autores:

"[...] Enquanto outros povos cantam em um ou no máximo dois registros, os negros da África apresentam no seu canto uma grande liberdade. Em consequência, a música africana surge como uma das mais variáveis e imprevisíveis do mundo. O cantor parece não respeitar regras ou modelos. Brinca com a voz, passando do grave ao falsete, intercalando grunhidos e gritos. A máscara é extremamente mutável e dramática. Ele ringe, resmunga, faz alarido e também ri, enquanto o europeu se atém à melancolia".¹⁰⁹

É evidente a boa disposição intelectual demonstrada por Rossini, quando chama de brincadeira com a voz o fato de encontrar grandes saltos melódicos, gritos, grunhidos e resmungos durante a ação musical. Se compararmos com a afirmação de Renato Almeida, tais características poderiam, em princípio, ser características musicais de um povo 'bárbaro'. Essa 'boa vontade' nos parece estar em conformidade com a valoração das características étnicas que discutimos no primeiro

¹⁰⁹ LIMA, R. T., *Abêcê do folclore*, p.59.

capítulo. Elementos musicais que poderiam ser qualificados de maneira negativa, nesta afirmação se encontram como características positivas.

Do ponto de vista musical, é comum encontrar fatos que se assemelham a esses procedimentos, considerando algumas formas de interpretação que vieram a se transformar em características essenciais de alguns gêneros musicais.

Exemplos de ‘grande liberdade de interpretação’ podem ser encontrado em diversos gêneros musicais nas Américas, derivados da influência da música negra. Interpretações de cantores de *jazz* e *blues* norte-americanos, de música caribenha e de samba facilitam o entendimento dessa característica.

É comum encontrar peças em que o cantor, quando da simples repetição de uma estrofe, se aventura a esticar ou encurtar sílabas, surpreendendo o ouvinte que esteja tentando repetir ou memorizar a frase musical.

Na gravação do cantor e músico negro norte-americano Ray Charles, da obra *Georgia on my mind*,¹¹⁰ que se tornou canção oficial do Estado da Georgia,¹¹¹ o tema musical é cantado sistematicamente ‘atrasado’ e algumas vezes ‘adiantado’. Esses ‘atrasos’ se confundem com uma forma sincopada de entoar a melodia pois as sílabas tônicas das frases deixam de coincidir com os tempos fortes do compassos. Os ‘adiantamentos’ se caracterizam pela antecipação da frase melódica e,

¹¹⁰ Música de CARMICHAEL, H., letra de GORREL, S.

¹¹¹ Estabelecida como canção oficial do Estado da Georgia, Estados Unidos, em 29-4-1979.

algumas vezes, pela repetição em células rítmicas sincopadas. Em alguns momentos ele expressa essa liberdade de interpretação fazendo uso de recursos lingüísticos como interjeições do tipo ‘*oh, yes, oh no*’, ‘*uhou*’, uma forma de preencher espaços sonoros da melodia que foi antecipada.

Como exemplo nacional destacamos o chamado ‘samba-sincopado’, em que o adjetivo sincopado diz respeito à maneira como o cantor ‘coloca’ a frase musical no compasso, e não à síncopa característica do acompanhamento dos tangos-brasileiros, maxixes e chorinhos, identificados pelo padrão *semicolcheia-colcheia-semicolcheia*. Essa maneira consiste em esperar a realização do tempo para só então cantar a primeira sílaba da frase musical, ‘atrasando’ os ataques.

Essa prática gera a divergência entre a obra musical registrada graficamente e sua apresentação.

A esse respeito, Mário de Andrade já afirmava que:

: “Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se trasfigurando ao ritmo novo. E quanto à peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma ritmica tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela”.¹¹²

¹¹² ANDRADE, M., *ídem*, p.23.

Estas observações nos ajudam a concluir a idéia sobre variedade e riqueza exposta no capítulo anterior. Fica evidente que a variedade não se refere apenas ao número de expressões musicais encontradas no país, mas também quanto à forma como são apresentadas, sendo fator fundamental a ‘sutileza’ rítmica. Do mesmo modo que reconhecemos a dificuldade de grafar a música indígena, com parâmetros ocidentais tradicionais, a música popular também oferece essa dificuldade, apesar de estar baseada nos mesmos parâmetros.

Outra característica comum é o improviso. O cantor, eventualmente o próprio compositor, cria novas frases musicais, às vezes com a repetição de trechos da letra já cantada durante momentos em que o tema musical é executado pelos instrumentistas ou, como nas peças ‘jazzísticas’, a emissão de sons onomatopaicos para preencher ‘espaços musicais vazios’.

Esses improvisos ocorrem com frequência na música instrumental, como no *jazz*, onde é característica quase obrigatória. Após a exposição do tema, é comum haver um espaço de tempo destinado à expressão solista de algum executante (senão de todos, alternadamente), fato consagrado como o ‘improviso de *jazz*. Mesmo num grupo reduzido, como o chamado trio ‘tradicional’ (piano, contrabaixo e bateria), mesmo o baterista realiza improvisos sobre algumas células rítmicas apresentadas no tema ou, quando é um instrumentista de técnica mais apurada, preocupa-se em afinar os tambores com as alturas das notas das células melódicas. Esse procedimento também pode ser encontrado em

manifestações musicais da região do Caribe, como a salsa, o mambo e a rumba. No Brasil, uma das manifestações musicais tradicionais, em que o improviso se manifesta, é o chorinho.

Do ponto de vista formal, o ritmo está primordialmente associado aos instrumentos de percussão.

O instrumental encontrado com maior frequência nas gravações foram os seguintes: membranofones percutidos com as mãos ou baquetas, como os atabaques (com o padrão de três instrumentos, cada um com um modo específico de execução e significados extra-musicais derivados dos cultos e religiões, notadamente do Candomblé organizado no Brasil), tambores em geral (cilíndricos e em forma de tacho), instrumentos friccionados como a cuíca, cordofones percutidos como o berimbau e dedilhados como a sansa e a marimba-de-boca, idiofones de metal como o agogô, chocalhos de sementes internas e externas como o xequerê e o afuxê, idiófonos de madeira como as matracas¹¹³ e claves.

Em relação à influência da música de origem européia, é importante ressaltar que, além da influência musical, após mais de 350 anos de colonização, a contribuição cultural mais significativa foi a língua, “a língua do vencedor”, como afirma Sylvio Romero,¹¹⁴

¹¹³ A matraca, aqui referida, é o nome dado a dois bastões de madeira, seguros um em cada mão e que percutem a borda de grandes atabaques deitados no solo. Matraca pode designar também pelo menos dois outros tipos de instrumentos: uma placa de madeira com ferros pendurados (sacudido) ou uma roda dentada de madeira (raspada).

¹¹⁴ ROMERO, S., *Cantos populares do Brasil*, p.32.

O fato de ter sido uma colônia, torna compreensível que se tentasse reproduzir, nas formas de instalação física e cultural, o modelo de Portugal. Do ponto de vista musical não foi diferente. Essa reprodução, na música popular, nascida ou se adaptando em terras brasileiras, principalmente em canções de forma *a-b-a*, foram absorvidas também pela facilidade de memorização.

Convém abrir outro parênteses em nosso trabalho. Algumas contribuições portuguesas se cristalizaram no país e deram origem a grandes manifestações expressivas, como o Boi-bumbá de Parintins, as Festas Juninas da Paraíba e Pernambuco, o Círio de Nazaré do Pará e, a mais representativa, o carnaval do Rio de Janeiro.

O Carnaval no Brasil, irradiado principalmente pelo Rio de Janeiro, anestesias o país por quatro dias. Do ponto de vista musical, esse momento é a senha para que tomassem conta da cidade, *polcas e one-steps* na passagem do século XIX para o XX, marchas-rancho e maxixes até a década de 1920, marchinhas e sambas após a década de 1930 e, a partir da década de 1960, os sambas-enredos, conforme nosso levantamento na obra de SEVERIANO, J. & MELO, J. E. H., *A canção no tempo..*

Devemos ressaltar que, como nossa pesquisa analisa a música urbana, vinculada ao processo de divulgação por meio de gravações, rádio e televisão, essa impressão será distorcida se não levarmos em conta características regionais como, por exemplo, a presença do frevo em Recife e do samba-*reggae* em Salvador. Apesar dos

meios de comunicação e divulgação favorecerem os gêneros musicais a partir do Rio de Janeiro, o fenômeno de culturas regionais, discutidos no primeiro capítulo, continuam vivos o suficiente para não serem 'sufocados' pela mídia ou interesses comerciais do centro do poder político e cultural que foi essa capital, mas que ainda emana poder, por meio da força atrativa que exerce a televisão (Rede Globo) e das gravadoras multinacionais que têm suas bases montadas nessa cidade.

O que parece ter ocorrido é que os *trustes*, que dominam a produção cultural a partir da década de 1970, se rendem a essas manifestações e as encampam, fato notório se observarmos que as empresas de discos passaram a se dedicar à promoção, por exemplo, de artistas baianos e lançamentos de peças para serem cantadas durante o carnaval nos trios-elétricos.

Devemos considerar também que o comportamento social da população urbana mudou, principalmente a classe média, consumidora em potencial do produto disco e animadora dos bailes de salão. Sem nos aventurarmos muito em análises comportamentais, é fato comum a tendência dessa classe em aproveitar essa 'parada' do país e fugir da área urbana onde vive. Com isso, os bailes de carnaval e os 'corsos', festas de bairro e marchinhas foram desaparecendo. Restou o samba-enredo, um produto cuja extensão musical e temática das letras não oferece atrativos de venda para esse tipo de público consumidor que está distante das comunidades que constróem o carnaval, denominadas comunidades do samba.

Por esses motivos, é compreensível a tendência dos meios de comunicação em voltar suas lentes para o carnaval baiano, cujas canções são mais curtas e a temática não difere das canções de 'meio de ano', falando de amores ou temas do cotidiano. Desde os anos 1990, enquanto a Rede Globo de Televisão transmite os desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo, a Rede Bandeirantes se fixa no carnaval de Salvador, cada uma delas se responsabilizando pela produção dos discos de cada uma dessas manifestações.

Como este fato é uma tendência recente e ocorre em outras manifestações musicais, evitamos, na medida do possível, a pesquisa além do período que enfoca a obra de Severiano & Mello que é o ano de 1985.

A partir destas considerações trataremos da organização dos ritmos pesquisados.

CAPÍTULO III

Critérios da pesquisa

A pergunta que norteou o estabelecimento do critério da pesquisa foi a seguinte: *é possível estabelecer a estrutura musical dos ritmos significativos encontrados no Brasil e elaborar uma classificação com elementos musicalmente objetivos ?*

A partir dela, elaboramos um projeto que não caísse na armadilha da simples denominação e quantificação dos ritmos encontrados nas peças pesquisadas.

Com relação à terminologia que nomeia os ritmos, valemo-nos da bibliografia apenas como uma primeira referência, pois nos pareceu, à primeira vista, haver uma mistura de nomes que poderia levar a confusões. Como exemplos podemos citar uma intervenção de Mário de Andrade, que afirma:

“O colaborador me deu a peça como sendo Coco, mas quando muito será um Coco sertanejo, ou melhor, Samba”.¹¹⁵

Oneyda Alvarenga, nas *Explicações* que introduzem o livro *Os Cocos*, de Mário de Andrade, faz considerações sobre o interesse da obra como auxílio no esclarecimento das raízes da música popular “e de certos

¹¹⁵ ANDRADE, M. *Os cocos*, p.306.

batismos formais que hoje nos parecem estranhos, como os cateretês de Eduardo Souto, maxixes legítimos”.¹¹⁶

O jornalista Raul Pederneiras, ao tratar da origem dos bailes populares, afirma que:

“Bailes característicos da Cidade Nova, os assustados ou sambas, eram, então, propriedade de um grupo sacudido, desempenado, que guardou no modesto anonimato a glória dessa invenção [...]”.¹¹⁷

O pesquisador Jotaêfêgê cita um anúncio publicado em 6 de fevereiro de 1876 na gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, convocando os sócios e freqüentadores do Clube dos Celibatários para os bailes de Carnaval que concluíam com a frase francesa *Alertá! Beacoup de Samba! Alertá!*,¹¹⁸ fato que reafirma a idéia do uso do termo ‘samba’ não como indicativo de um estilo ou gênero musical, mas como sinônimo de baile, assim como o termo ‘fandango’.¹¹⁹ Sobre este termo, o Enciclopédia de Música Brasileira também confere seu uso como sinônimo de bailes populares.¹²⁰

Em Alencar, a constatação é mais direta, quando afirma que “Da mesma forma que o samba nasceu e viveu por algum tempo com as designações de polca, maxixe e tango, a marcha também já surgira”.¹²¹

¹¹⁶ In ANDRADE, M., *Os cocos*, p.20.

¹¹⁷ In JOTAEFÊGÊ, *Maxixe - a dança excomungada*, p.23.

¹¹⁸ JOTA EFÊGÊ, *idem*, p.25.

¹¹⁹ JOTAEFEGÊ, *idem*, p.59.

¹²⁰ ENCICLOPÉDIA da música brasileira, p.261.

¹²¹ ALENCAR, E., *O carnaval carioca através da música*, p.44.

A *Enciclopédia da Música Brasileira* destaca quinze denominações para “qualquer tipo de baile popular”, dentre eles, batuque, cateretê, forró, pagode e samba.¹²²

É possível verificar que, se tomarmos como um dos apoios à pesquisa, a terminologia empregada para nomear os ritmos, corremos o risco de nos perdermos nessa ambigüidade terminológica, eventualmente derivada de formas de expressão populares. Estes exemplos nos pareceram suficientes para evitar tal procedimento.

Por estas razões, nos pareceu mais seguro realizar a pesquisa a partir do exame das gravações de músicas populares e delas extrair os elementos essenciais para o estabelecimento da estrutura rítmica que pode caracterizar o respectivo gênero musical. Para tanto, deveríamos definir como poderíamos obter uma seleção de obras significativas.

Consideramos que existe uma relação essencial entre as peças mais executadas e a venda das mídias em que elas estão contidas. Não faz parte deste trabalho discutir essa relação, mas não poderíamos deixar de ressaltar que, do ponto de vista econômico, essas mídias (discos, fitas, *compact discs* e dvds) são artigos de consumo. Fazem parte do que se convencionou chamar, a partir do final do século XX, de indústria cultural e, como tal, estão sujeitas ao processo de propaganda. Neste caso, devem ser divulgados, ouvidos e, se possível, vistos. Por essa razão, além de uma possível vontade de se expressar para a comunidade, os artistas têm a necessidade de atuar em apresentações públicas, em

¹²² ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, p.684.

programas de rádio e de televisão, veículos em potencial dessa propaganda e que desenham sua carreira artística.

Na primeira metade do século XX, as apresentações públicas eram o veículo por excelência dessa divulgação, aproveitando-se de lugares de divertimento em que havia uma grande afluência de público, como os circos, ou, por exemplo, a Festa da Penha, realizada no Rio de Janeiro no mês de outubro,¹²³ em que os artistas aproveitavam essa afluência para realizar apresentações com os grupos musicais como forma de divulgar suas composições, esperando que caíssem no agrado do público e fossem cantadas no período de carnaval.

Com a evolução tecnológica, o rádio e a televisão tornaram-se veículos de maior abrangência, prestando-se melhor a esses objetivos. Como veículos de massa, tornaram-se também elementos ‘orientadores’ de padrões de comportamento e formadores de opinião.

Procuramos evitar o levantamento através da simples quantificação das obras apresentadas nesses meios de comunicação pelo fato de que as músicas, como afirma Medina, “são orientadas para o mercado”, orientação controlada pelas “empresas gravadoras, cantores, músicos, sociedades, etc.”.¹²⁴ Na seqüência, afirma que a produção de canções e o conhecimento público do que se produz são “fenômenos inteiramente distintos”. Quando o autor cita o trabalho de Theodor Adorno em 1941, fazendo análise do “caráter das músicas populares e o papel

¹²³ SILVA, M. T. B., OLIVEIRA FILHO, A. L., *Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo*, p.54.

¹²⁴ MEDINA, C. A., *Música popular e comunicação: um ensaio sociológico*, p.76.

das agências na estandarização de formas musicais”, refere-se a estudos realizados do ponto de vista lingüístico, uma investigação sobre os temas nas letras das músicas.

Em nosso trabalho, investigaremos a possibilidade de padrões objetivamente musicais que possam ser registrados, conscientes de estar trabalhando sobre uma base de dados que, tomando a expressão do autor, foram estandarizados quando se destacaram como sucesso por meio do consumo popular (em audiências de *shows* ou vendagem de discos) ou quando são reconhecidos como representativos da produção musical pela crítica. É a partir desse levantamento que buscaremos distinguir estruturas rítmicas que possam ser qualificadas como uma das características de identidade cultural.

Em países que vivem épocas de autoritarismo político, as músicas apresentadas aos ouvintes podem ter características de identificação cultural com o país, mas, nesses casos, derivam de imposição ou ‘sugestão’ política do governo às emissoras, com objetivos ideológicos para, por exemplo, fortalecer o ânimo nacional da população e induzir apoio ao governo.

Este fato não significa que só nesta hipótese há objetivo ideológico, apenas que ele é mais facilmente observável em decorrência do rigor da orientação dada pelo poder político.

Em alguns casos, o próprio compositor pode estar se auto-censurando, como reconheceu o compositor Luis Gonzaga em conversa com Gilberto Gil

" - Puxa Gil, como eu gostaria de ter feito essa música (Procissão)... Eu queria dizer essas coisas mas não sabia, eu não tinha estudo, eu não sabia jogar com as idéias. E tinha uma outra coisa. Vocês hoje reclamam, vocês falam da miséria que existe no Nordeste, da falta de condições humanas. Eu não podia, eu falava veladamente, eu era muito comprometido, muito ligado à Igreja no Nordeste. Eu tinha compromissos com os coronéis, com os donos de fazenda, que patrocinavam minhas apresentações. Eles eram o meu sustento. Eu não podia falar muito mal deles".¹²⁵

A esse respeito, Werneck Sodré, ao atestar "a falha de visão" dos compositores, escritores e críticos, que se iludem com a valorização de seu trabalho, afirma que "já há muito tempo que as grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus próprios critérios".¹²⁶

Do ponto de vista da música popular, esse fato é mais facilmente observado por meio da temática ou poesia das peças. A orientação do mercado dá preferência à letras de fácil assimilação e que atendam à motivação de audiência. Dentre os temas mais comuns, ressaltam aqueles que fazem referência ao amor entre o homem e a mulher a aspectos do cotidiano.

Do ponto de vista objetivamente musical, o que se verifica, com maior frequência, é a composição musical construída sobre uma estrutura rítmica encontrada nas peças pertencentes ao universo do conhecimento tradicional e das manifestações folclóricas da comunidade, portanto, assimiladas pela população. Este fato garante um reconhecimento ou entendimento da obra, facilita sua reprodução e,

¹²⁵ CAMPOS, A., *Balanço da Bossa, Conversa com Gilberto Gil*, p.192.

¹²⁶ SODRÉ, N. W., *Síntese de história da cultura brasileira*, p.65.

dependendo da criatividade do compositor e do apelo da poesia, maior vendagem da mídia que contém essa peça, objetivo imediato das empresas que investem financeiramente nas produções.

Se buscássemos as estruturas por meio da análise de partituras, seria temerário, na medida em que consideramos o lamento de Tom Jobim, que abriu a Introdução deste trabalho, afirmando que eventualmente “as partituras estão erradas” ou mesmo as seguintes afirmações de Mário de Andrade:

“Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a síntese essencial deixando as subtilezas prá invenção do cantador; o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito”.¹²⁷

“Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se trasfigurando ao ritmo novo. E quanto à peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma ritmica tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela”.¹²⁸

Por estas razões, apenas eventualmente nos valem de partituras para realizar a pesquisa.

Se buscássemos tais estruturas baseados apenas na frequência de execução radiofônica ou televisiva, dentre aquelas de maior audiência ou vendagem, poderíamos supor que o *rock'n roll* seja um ritmo amplamente executado, aceito largamente e, portanto, característico e representativo do país. Neste caso estaríamos também nos iludindo, conforme a afirmação de Sodré.

¹²⁷ ANDRADE, M., *Ensaio sobre a música brasileira*, p.21.

¹²⁸ ANDRADE, M., *idem*, p.23.

No Brasil, vivemos dois tipos de fenômenos. Se as canções são apresentadas em rádios e televisões particulares, há uma associação indireta com os produtos dos patrocinadores apresentados nos intervalos comerciais. Nos últimos anos, particularmente nas televisões, o intervalo comercial está sendo reforçado por ações de *merchandising*, associando, de forma mais direta, o produto ao programa apresentado. Nas rádios, é do conhecimento do meio musical a ação do ‘jabaculê’, uma ‘gratificação’ financeira dada aos apresentadores de programas para que incluam os artistas que interessam às gravadoras, como forma de ‘divulgar o trabalho’ e, conseqüentemente, vender mais. A esse respeito, Alencar esclarece que:

“As cantigas mais popularizadas raramente o são pelo consenso do povo, pela força da sua beleza, graça ou malícia. Mas pela persistência dos interessados, pelo lastro de defesa comercial que as promove e as faz vencedoras. [sic] Os programas das emissoras de rádio chegaram a ser grandes divulgadores da canção carnavalesca, embora organizados, o mais das vezes, pelas gravadoras que os pagavam, ou pelos discotecários, com interesses a defender, ou simpatias a satisfazer ... [sic]”.¹²⁹

Devemos também lembrar que o veículo de comunicação mais significativo da década de 1930 até cerca de 1960, foi a Rádio Nacional, uma empresa estatal cuja orientação ideológica era inerente ao seu próprio *status*, eventualmente mais rigorosa no período do Estado Novo.

Dessa forma, um levantamento quantitativo simples, como afirmamos, poderia estar distorcido na origem com relação à representatividade que buscamos. Essa distorção poderia valorizar obras

¹²⁹ ALENCAR, E., *O carnaval carioca através da música*, p.30.

musicais da moda ou essencialmente convenientes às orientações do governo.

Como nosso objetivo se baseia na qualificação da música brasileira e seus ritmos significativos, buscamos apoio numa obra que também tivesse essa preocupação, que distinguisse obras musicais populares consideradas representativas, pelo público ou pela crítica, e portadoras de características de identidade cultural.

Procedimentos

O ponto de partida de nossa pesquisa foi o levantamento de peças significativas da música popular a partir do *livro A canção no tempo*, obra em dois volumes, de José Severiano e José Eduardo Homem de Melo, o primeiro um pesquisador musical e o segundo conhecido no meio artístico como Zuza Homem de Melo, produtor de espetáculos musicais e escritor.

Nestes dois volumes, os autores tomaram o período de 1901 a 1985 e realizaram uma seleção de peças da música popular brasileira “que obtiveram sucesso ao serem lançadas – não importando sua qualidade e permanência – e as que não obtiveram sucesso imediato, mas que, em razão de sua qualidade ou permanência, acabaram por merecer a consagração popular. Outra resolução adotada foi a de restringir a escolha

aos sucessos de âmbito nacional, ignorando-se os exclusivamente regionais”.¹³⁰

A partir da seleção apresentada na obra, buscamos ouvir as gravações, utilizando como parâmetro as orientações encontradas no *Manual de coleta folclórica* de Renato Almeida,¹³¹ obra em que o autor estabelece indicações a serem seguidas por pesquisadores, de maneira que o recolhimento de material seja razoavelmente padronizado, abordando diversos fatos folclóricos, dentre eles, a música. Aproveitamos as indicações de registro dos nomes dos cantos (em nossa pesquisa os nomes das peças e seus autores), se individual ou coletiva, o tipo de grupo instrumental presente, a fórmula de compasso e o andamento. Acrescentamos os registros de identificação rítmica do baixo, a presença de execução de contratempos e da base rítmica de pulsação e o que definimos como estrutura rítmica, composta pela grafia das características rítmicas predominantes em três níveis de registro sonoro: grave, médio e agudo. É a partir da identificação dessa estrutura que acreditamos poder garantir objetividade musical à pesquisa, buscando estabelecer comparações e realizar um mapeamento dos ritmos.

Das obras ouvidas, selecionamos 210 para serem objeto de análise, determinando as principais características e estabelecendo os padrões rítmicos. A partir dessa definição, fizemos a comparação das

¹³⁰ SEVERIANO, J., MELLO, Z. H., *A canção no tempo*, p.9.

¹³¹ ALMEIDA, R., *Manual de Coleta folclórica*, p.170-3.

estruturas rítmicas para reconhecer divergências e semelhanças com o objetivo de classificá-las.

Na medida do possível e como auxílio à pesquisa, procuramos localizar partituras dessas peças para uma comparação mais precisa, não fazendo desse método um procedimento essencial, em razão dos exemplos de má grafia e das divergências entre partitura e interpretação citadas anteriormente.

Com as comparações realizadas, procuramos realizar o mapeamento dessas estruturas.

Estrutura rítmica

Condição essencial para que pudéssemos verificar a possibilidade de um mapeamento dos ritmos brasileiros, concentramos nossos estudos no levantamento da estrutura rítmica das peças consideradas representativas do país, conforme seleção citada anteriormente.

Por meio de audições fonográficas dessas peças, foi possível detectar algumas constâncias rítmicas.

A que se verificou mais comum, foi a síncopa de tempo, formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia, como no exemplo abaixo:

Exemplo 1 ξ ε ξ

Esse padrão é constante nas linhas melódicas de vários gêneros musicais e faz parte das estruturas rítmicas, principalmente do maxixe, do choro e do samba

Nos instrumentos que acompanham a melodia, este padrão, quando presente nos compassos binários (2/4), dentre as obras pesquisadas, é encontrado com frequência em um dos tempos e apenas eventualmente nos dois tempos.

Exemplo 2 2/4 Ξ E Ξ Θ \therefore ou

Exemplo 3 2/4 E E Ξ E Ξ \therefore

Uma constância que verificamos foi também indicada por Sandroni,¹³² denominada ‘paradigma do *tresillo*’, um padrão rítmico significativo também na música de Cuba, expresso da seguinte forma:

Exemplo 4 2/4 ε . ε . ε \therefore

Este padrão já havia sido identificado por Mário de Andrade de outro modo.

O autor detectou uma ‘liberdade rítmica’, chegando a chamar de ‘compasso unário’ a característica que ele via no homem do povo em não usar o “defeituoso processo nosso do compasso que nos faz partir do múltiplo para a unidade”. Dessa forma, ao descrever um Ponto de Ogum, ouvido numa manifestação de Catimbó, explica que a rítmica encontrada “apresenta uma série de dois compassos ternários, seguida sempre dum compasso binário”.¹³³ Podemos identificar numericamente essa seqüência como 3+3+2.

¹³² SANDRONI, C., *Feitiço decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, p.28.

¹³³ ANDRADE, M., *Música de Feitiçaria no Brasil*, p.43.

Considerando esse padrão numérico semelhante à indicação de Sandroni,¹³⁴ que ele chama de ‘batida’ ou modelo rítmico de acompanhamento, podemos grafar o *tresillo*, da seguinte forma:

Exemplo 5 2/4 E. E TM E ∴.

Esse padrão rítmico é característico, por exemplo, no baião, tocado na zabumba, de dois modos:

1. o padrão rítmico é tocado com baqueta apenas na pele superior do instrumento, sendo a primeira colcheia com sonoridade normal, a semicolcheia com o som abafado (apoiando-se a mão sem baqueta sobre a pele ou apoiando a própria baqueta após a percussão) e a última colcheia também com a sonoridade abafada;

2. o padrão rítmico é tocado, nas duas primeiras notas, conforme o primeiro modo e a última colcheia é executada por meio da percussão de uma vareta na pele inferior do instrumento, provocando uma sonoridade de percussão como um estalo.

Se considerarmos a noção de compasso ‘unário’, imaginado por Mário de Andrade, o que ele pode ter percebido, com seu ouvido educado nos padrões ocidentais, são os acentos musicais que ocorrem durante a execução, e não uma alternância de compassos binários e ternários.

¹³⁴ SANDRONI, C., *Feitiço decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, p.13.

Em nossa pesquisa, pudemos verificar que, no modo de execução do atabaque, em diversas manifestações, não ocorrem toques esporádicos semelhantes ao padrão do *Exemplo 4*.

O padrão comum de execução é feito pela batida constante de semicolcheias (em compassos que possuem a semínima como unidade de tempo) e a realização de acentos, não regulares mas freqüentes. Esse padrão característico pode ser verificado na gravação do disco *Catimbó*.¹³⁵

O padrão que se destaca através de acentos dinâmicos nas semicolcheias pode ser grafado da seguinte maneira:

Exemplo 6 2/4 $\Xi \Xi \Xi \Xi$ $\Xi \Xi \Xi \Xi$ \therefore .

Do ponto de vista da alternância entre ‘batidas’ de três e dois, Mukuna¹³⁶ chama o padrão de ‘ciclo rítmico’, o que ele considera como “o ritmo de samba mais representativo, especialmente em sua forma popular”. Numericamente, este ciclo pode ser transcrito como duas seqüências justapostas de 2+2+3 e 2+2+2+3, geralmente tocado no tamborim. O padrão rítmico descrito pelo autor é grafado da seguinte forma:

Exemplo 7 θ θ ε θ θ θ θ ε θ

Os valores musicais usadas por Mukuna, semínimas e colcheias, para indicar a seqüência numérica exemplificada, nos faz entender que a colcheia eqüivale a um pulso e a semínima a dois pulsos. Se substituirmos, paritariamente, essas figuras por outras de valor menor, temos a seguinte seqüência:

Exemplo 8 2/4 $\varepsilon \varepsilon$ $\xi \varepsilon \xi$ \therefore $\xi \varepsilon \xi$ $\xi \xi \varepsilon$ \therefore .

¹³⁵ *Catimbó*, Arquivo sonoro do folclore brasileiro, disco de vinil, compacto duplo, disco de vinil Campanha do folclore Brasileiro, MEC., {197_}].

¹³⁶ MUKUNA, K. W., *Contribuição Bantu na música popular brasileira*, p.82. O autor usa o termo popular como sinônimo de música urbana.

Este é um padrão característico em diversos sambas pesquisados, principalmente em gravações após a década de 1940, mas não pode ser considerado como único.

O que Mukuna, Sandroni e Mário de Andrade deixam de indicar é que, nas pausas provocadas pelo efeito sincopado, ocorre a execução sistemática das notas que completam o desenho de subdivisões de semicolcheias. Tomando o exemplo do violão, se o padrão apresentado for tocado nas três cordas agudas, as notas que completam a subdivisão das semicolcheias são tocadas nas cordas graves. Se a execução estiver a cargo do tamborim, as leves batidas do dedo, por baixo da pele, cumprem essa função. Se o padrão estiver sendo executado pelo repinique,¹³⁷ o padrão complementar é tocado no aro do instrumento.

Esse padrão complementar pode ser grafado da seguinte maneira:

Exemplo 9 2/4 ⊕ ⊖ ⊕ ⊖ ⊕ ⊖ ⊖ ⊕ ∴ ⊖ ⊕ ⊖ ⊕ ⊖
⊕ ⊕ ⊖ ∴

Se fizermos uma justaposição desses padrões, termos uma estrutura em que todas as semicolcheias dos compassos estão sendo executadas:

Exemplo 10 2/4 ε ε ξ ε ξ ∴ ξ ε ξ ξ ξ ε ∴
2/4 ⊕ ⊖ ⊕ ⊖ ⊕ ⊕ ⊖ ⊕ ∴ ⊖ ⊕ ⊖ ⊕ ⊖
⊕ ⊕ ⊖ ∴

¹³⁷ Repinique é um tambor com cerca de 12 olegadas de diâmetro, suspenso por correia no ombro do percussionista, com pele muito tensionada, resultando um som agudo. É tocado com uma baqueta e uma mão, geralmente com padrões rítmicos de muitas batidas.

Exemplo 12 2/4 $\varepsilon \ \varepsilon \ \theta \ \therefore$

Exemplo 13 2/4 $\xi \oplus \xi \oplus \ \varepsilon^{\text{TM}} \ \therefore$

Exemplo 14 2/4 $\varepsilon \ \xi \oplus \ \theta \ \therefore$

Exemplo 15 2/4 $\xi \oplus \varepsilon \ \xi \oplus \oplus \oplus \ \therefore$

Desse modo, podemos rescrever o *Exemplo 11* da seguinte maneira:

Exemplo 16 2/4 $\Xi \oplus \Xi \oplus \ \Xi \oplus \oplus \Xi \ \therefore \oplus \Xi \oplus \Xi$
 $\oplus \Xi \Xi \oplus \ \therefore$
 2/4 $\oplus \Xi \oplus \Xi \ \oplus \Xi \Xi \oplus \ \therefore \Xi \oplus \Xi \oplus$
 $\Xi \oplus \oplus \Xi \ \therefore$

Do ponto de vista rítmico, temos uma seqüência com padrões idênticos.. Esse padrão só precisa ser distribuído alternadamente, por exemplo, entre as duas mãos (para os tecladistas), entre a pele e o aro (repinique), entre a mão da baqueta e o dedo da outra mão (tamborim) ou entre o polegar e os dedos da mão direita (violão). Do ponto de vista do ensino técnico, basta treinar um padrão, alternando-o entre as mãos, entre os dedos ou distribuí-los, com a mesma mão, em dois objetos que produzam sons diferentes.

Neste último caso, temos a possibilidade de executar uma série contínua de semicolcheias, acentuando-se as que coincidem com a linha rítmica superior, como no exemplo seguinte:

Exemplo 17 2/4 $\Xi \Xi \Xi \Xi \ \Xi \Xi \Xi \Xi \ \therefore \Xi \Xi \Xi \Xi$
 $\Xi \Xi \Xi \Xi \ \therefore$

O que podemos destacar neste exemplo é que, do ponto de vista visual, não há a percepção imediata de dois padrões, mas de um só.


Se considerarmos que a figura da semicolcheia tem o valor de uma unidade, tomando-se por base os acentos como o início de uma contagem, teremos a seqüência numérica, citada anteriormente por Mukuna e Sandroni: 2+2+3 + 2+2+2+3.

Entretanto, registramos que há dois padrões se manifestando. Ocorre que eles estão soando de forma integrada, numa só seqüência e a percepção de dois padrões pode não ser feita de imediato.

Em princípio, podemos deduzir que, seja para o ouvinte ou para o executante, mesmo sem conhecimentos musicais acadêmicos, essa igualdade de ritmos é mais fácil de ser assimilada.

Os autores citados elegem apenas uma das linhas, a de padrão sincopado, como sendo a característica rítmica do samba.

Pudemos verificar que ocorre, simultaneamente, um outro padrão que, no caso do *Exemplo 11*, pode ser ele próprio, mas em posição trocada. Como todas as subdivisões de semicolcheias estão sendo executadas, isso nos permite mudar o foco de atenção proposto por esses autores, na medida em que o padrão também pode ser entendido como no exemplo seguinte:

Exemplo 18 2/4 


Desta forma, o padrão rítmico é resultado de uma série de semicolcheias com acentos determinados. As possíveis variações serão decorrentes da supressão, mudança ou acréscimo de acentos. Assim, o

Exemplo 10 pode ser entendido como uma variação do que chamamos de padrão ‘mais equilibrado’ no *Exemplo 11*

Exemplo 19 2/4 $\Xi \Xi \Xi \Xi$ $\Xi \Xi \Xi \Xi$ \therefore $\Xi \Xi \Xi \Xi$
 $\Xi \Xi \Xi \Xi$ \therefore .

Essa mudança de enfoque nos permite afirmar que uma das características mais identificadas com a cultura brasileira (o ritmo apontado como derivado da cultura afro-negra), objeto de afirmações recorrentes sobre suas qualidades de riqueza e variedade, decorre da presença da subdivisão. A nosso ver, a idéia de padrão se torna mais consistente se considerarmos a presença dessa subdivisão. A partir dela e com o seu suporte, torna-se compreensível a possibilidade de variações a partir dos acentos.

Nas obras pesquisadas, essa característica foi constante, seja nas subdivisões com acentos tocadas nos atabaques em batuques paulistas ou sambas baianos, nos pandeiros e chocalhos do samba carioca, no pandeiro do choro do Rio de Janeiro, no coco nordestino, no tambor médio do boi-bumbá da região norte, no chimbal¹³⁸ do sambacação, na caixa dos maracatus, no triângulo do baião, no caxixi do berimbau, e nos ‘toques’ de aquecimento e preparo dos repiniques das Escolas de Samba.

¹³⁸ Chimbal é a denominação usual no Brasil para o par de pratos acionado por pedal na bateria da música popular. Deriva do inglês, *cymbal*, que designa qualquer tipo de prato. O termo para esse instrumento, em inglês, é *hi-hat*.

A liberdade rítmica, já citada neste trabalho e que Gallet¹³⁹ afirma ser a “fantasia do improviso”, torna-se mais freqüente porque existe a segurança do suporte constante da subdivisão. Essa constância nos parece indicar que a subdivisão é uma prática inerente da cultura afro-negra, algo que no ocidente é ensinada nas salas de leitura musical durante anos.

Definido o que vamos tomar com um dos padrões que compõem a estrutura rítmica, definiremos outro elemento.

Uma das características dos chamados ‘afro-sambas’, de autoria do violonista brasileiro Baden Powel, era a execução inovadora em dos baixos (ou bordões) do instrumento. Estes deixavam de ser executados apenas como elemento harmônico sendo também elementos rítmicos independentes. Essa nova característica pode ser verificada nas gravações das peças *Berimbau* (1964) e *Canto de Ossanha* (1966), em parceria com o letrista Vinícius de Moraes. Como percussionista, verificamos que, na execução de música popular, de forma geral, essa importância era uma condição essencial, um elemento estrutural da obra.

Por essa razão, reproduzimos uma afirmação extensa, de Leonardo Sá, que exprime, com maior objetividade, aquilo que percebemos na prática:

“Em verdade, no concurso das manifestações negro-africanas e afro-brasileiras, bem como nas afro-americanas em geral, o elemento primordial no que se refere aos suportes acústicos dos rituais é o desempenho dos membranofones, dos idiofones, ficando em outro plano ou instância o desempenho das vozes. Ou seja, exatamente o inverso dos elementos primordiais característicos da cultura européia, agregando-se

¹³⁹ GALLET, L., *Estudos de folclore*, p.55.

*ainda o fato de que a primazia do agudo sobre o médio e o grave é sistematicamente invertida (se tomarmos a leitura ocidental por referência imediata), uma vez que o atabaque maior, por exemplo, assume papel de destaque e é dono de uma função peculiar no que diz respeito às configurações rítmicas sugestivas no curso das manifestações”.*¹⁴⁰

Conforme nossa experiência e a afirmação de Sá, para completar uma estrutura rítmica, é preciso estabelecer o fenômeno sonoro que ocorre na região grave, o padrão do baixo.

Como acontece na maioria das obras musicais ocidentais, populares ou não, a execução do primeiro tempo forte do compasso é freqüente na estrutura rítmica, confundida mesmo como uma necessidade, que ajuda a definir a pulsação.

Dentre os padrões de baixo pesquisados, não identificamos algum que possa ser considerado predominante.

No caso do samba, o padrão característico foi o seguinte:

Exemplo 20 ξ ε

Este padrão é o que nos parece melhor definir o samba a partir do final da década de 1930. A posição que ele ocupa no compasso binário ocorre entre dois compassos. Fazendo uso de uma figura de semínima no tempo forte, temos o seguinte padrão característico:

Exemplo 21 2/4 θ. ξ ∴ θ. ξ ∴.

Mukuna¹⁴¹ destaca um traço musical *bantu*, encontrado na

tribo *Luba*, em que verifica a ocorrência do seguinte padrão:

Exemplo 22 2/4 ξ ε ξ ε ε ∴.

¹⁴⁰ SÁ, L., *O atabaque no candomblé baiano*, p.20.

¹⁴¹ MUKUNA, K. W., *Contribuição Bantu na música popular brasileira*, p.160.

Este padrão é o que identificamos como característico nos chamados tangos brasileiros, principalmente nos tanguinhos de Marcelo Tupinambá (*Exemplo 17*).

Este é também o padrão rítmico característico do maxixe, executado pelo baixo. Se houver uma banda com instrumentos de sopros de metal esse padrão fica a cargo da tuba ou, na ausência deste, do bombardino, como verificamos na gravação de *Gosto que me enrosco* ou de *Bom Tempo*¹⁴² ambos acrescidos de um surdo ou bumbo tocado junto com a tuba. Nas peças para piano esse padrão é tocado sistematicamente pela mão esquerda na região grave

Desta forma, podemos, em princípio, identificar dois padrões básicos:

- 1) aquelas em que há baixo sincopado e
- 2) as de baixo não-sincopado.

Para esta pesquisa limitamo-nos a identificar as estruturas rítmicas encontradas nas composições conforme o padrão de representatividade exposto anteriormente, tomando-se como guia a obra de Severiano & Melo.¹⁴³

Como afirmamos no segundo capítulo, com os meios de comunicação cada vez mais presentes e rápidos, é possível, eventualmente, detectar a região geográfica original de um gênero musical, mas não foi nossa proposta discorrer sobre a tendência de outras regiões adotarem a prática de algum gênero específico.

¹⁴² Referência Fonográfica 104.

Ritmos brasileiros significativos

1. Baião

Um dos ritmos típicos da região nordeste, o Baião foi irradiado através das migrações, principalmente em razão de longos períodos de seca nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Ceará e região norte da Bahia.

A partir de 1946 tornou-se conhecido nacionalmente em decorrência da divulgação radiofônica e gravações de disco no Rio de Janeiro, feitas pelo sanfoneiro e compositor Luíz Gonzaga. Numa primeira fase (até 1950) em parcerias com o letrista Humberto Teixeira e, na década de 1950, com outros parceiros, destacando-se Zé Dantas.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo sincopado tocado com a baqueta na pele superior da zabumba;
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de oito semicolcheias por compasso, executada no triângulo, acentuando-se a primeira, quarta, quinta e oitava nota;
4. contratempos executados com uma vareta percutindo a pele inferior da zabumba pelo mesmo instrumentista;
5. andamento: $\theta = 88 - 144$;
6. instrumental característico: zabumba, triângulo e harmônica;
7. execução: em festividades e apresentações artísticas, dança de par;
8. forma de apresentação: todas as gravações pesquisadas são cantadas.

The image displays the musical notation for the Baião rhythm, featuring two staves. The top staff is labeled 'TRIÂNGULO' and the bottom staff is labeled 'ZABUMBA'. Both staves are in 2/4 time. The Triângulo part consists of a continuous eighth-note pattern, with the first, fourth, fifth, and eighth notes accented. Above the staff, the words 'som fechado' and 'som aberto' are written, indicating the sound of the instrument. The Zabumba part consists of a series of eighth notes, with the first, fourth, fifth, and eighth notes accented. Above the staff, the word 'vareta' is written, indicating the use of a stick. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, accents, and a repeat sign at the end of each staff.

Obras representativas em ordem cronológica de gravação original (exceto as obras repetidas):

Baião 1946 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1946). Gravação de Quatro Azes e Um Coringa. Compasso 2/4, semínima = 98 (RF103).

Asa Branca 1952 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947). Gravação de Luiz Gonzaga. Compasso 2/4, semínima = 122 (RF100).

Asa Branca 1970 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947). Gravação de Luiz Gonzaga. Compasso 2/4, semínima = 144 (RF101).

Vira e Mexe 1950 (Luiz Gonzaga). Esta peça, por ter um andamento mais rápido que o baião normal, foi chamada pelo autor de 'chamego'. Gravação de Luiz Gonzaga com Jacob do Bandolim e Regional do Canhoto. Compasso 2/4, semínima = 138 (RF97).

Vozes da Seca 1953 (Luiz Gonzaga e Zé Dantas). Gravação de Luiz Gonzaga. Compasso 2/4, semínima = 98 (RF99).

Kalú 1954 (Humberto Teixeira, 1952). Gravação de Dalva de Oliveira. Compasso 2/4, semínima = 100 (RF181).

Paraíba 1962 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950). Gravação de Luiz Gonzaga. Compasso 2/4, semínima = 102 (RF104).

Paraíba 1970 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950). Gravação de Luiz Gonzaga. Compasso 2/4, semínima = 102 (RF105).

ABC do sertão 1970 (Luiz Gonzaga e Zé Dantas). Gravação de Luiz Gonzaga. Compasso 2/4, semínima = 124 (RF98).

O último pau-de-arara 1972 (Venâncio, Corumba e J. Guimarães). Gravação de Fagner. Compasso 2/4, semínima = 76 (RF200).

2. Boi

Auto folclórico trazido pelos portugueses, mantém-se tradicional nas regiões norte (denominado boi-bumbá), nordeste (denominado bumba-me-boi ou boi) e em Santa Catarina (denominado boi-de-mamão). É apresentado em forma de cortejo narrativo, com a história da perseguição, morte e ressurreição do boi. Na região norte as músicas são

chamadas de toada. Na região nordeste o ritmo difere conforme a região, sendo chamados de 'sotaque' (sotaque de matraca, sotaque de zabumba e sotaque de orquestra).

2.1. Boi-bumbá

Característico na região norte, assumiu grande proporção no Estado do Amazonas, na cidade de Parintins, realizada entre os dias 28 e 30 de junho, com a participação de dois grandes conjuntos, Garantido e Caprichoso, com cerca de 3.000 brincantes cada um. Esses grupos desfilam em um estádio construído especialmente para esse evento, denominado 'bumbódromo', sendo escolhido um vencedor como nos desfiles de escola-de-samba.

Características e estrutura rítmica

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado;
3. base rítmica de pulsação feita pela seqüência de semicolcheias tocadas pelos chocalhos e reforçadas por cavaquinhos e charangos;¹⁴⁴
4. contratempos: feitos pelos tambores e acentos nas caixas;
5. andamento: $\theta = 82 - 92$;
6. instrumental característico: bumbo, tambor, , caixa e chocalho;
7. execução: nas festividades do Boi;
8. forma de apresentação: nas gravações pesquisadas é cantado



Obra pesquisada.

Boi malhado [1974] (Anônimo). Gravação de Ely Camargo. Compasso 2/4, semínima = 112 (RF11).

2.2. Boi-de-matraca

Característico do Estado do Maranhão, encontrado com maior frequência na zona rural, destacando-se o Vale do Pindaré, recebe este nome derivado do instrumento característico utilizado, a matraca¹⁴⁵.

Difere dos demais 'bois' pela subdivisão em três (binário composto) e por possuir andamento mais rápido.

Características e estrutura rítmica

1. compasso binário composto, 6/8;
2. baixo não-sincopado, tocado pelo tambor;
3. base rítmica de pulsação feita pelo pandeiro-de-boi e chocalho;
4. contratempos: não há um contratempo específico, mas uma polirritmia pela junção dos instrumentos que tocam semicolcheias em 6/8 e as matraca que executam uma quiáltera diminutiva de colcheia (ou 'duína') em cada tempo (eventualmente reforçadas por batidas de palmas dos participantes);
5. andamento: $\theta = 84 - 112$;
6. instrumental característico: matraca, tambor, pandeiro-de-boi, caixa, matraca, cuíca (ou onça) e chocalho
7. execução: nas festividades do Boi;
8. forma de apresentação: na gravação pesquisada é cantado

144 A existênc
Bolívia e o Pe
145 Ver nota d

s de países como a

Obra pesquisada:

Festa do boi [s.d.] (Anônimo). Gravação do Grupo de Pindaré (MA). Compasso 2/4, semínima = 84 (RF16)

2.3. Boi-de-zabumba

Organizado de forma mais pobre do que o Boi-de-matraca (vestimentas e detalhes coreográficos do cortejo mais rústicos), é semelhante a este, mas o papel rítmico desempenhado pela zabumba é mais importante, com marcação feita por meio de síncopas (semicolcheia, colcheia e semicolcheia) em cada tempo.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado, tocado com duas baquetas na mesma pele da zabumba;
3. base rítmica de pulsação feita pela seqüência de semicolcheias do chocalho;;
4. contratempos: não há contratempo básico, mas o detalhe característico é a execução de quiálteras de colcheia (duínas) em cada tempo.
5. andamento: $\theta = 98 - 120$;
6. instrumental característico: zabumba, pandeiro-de-boi e chocalho
7. execução: nas festividades do Boi;
8. forma de apresentação: na gravação pesquisada é cantado.



Obra pesquisada:

Festa do boi [s.d.] (Anônimo). Gravação do Grupo Maracanã (MA). Compasso 2/4, semínima = 84 (RF17).

2.4. Boi-de-orquestra

Apesar de ter estrutura semelhante aos anteriores, difere no compasso e no andamento. O compasso é binário simples, executado em andamento mais lento e ocorre a presença de instrumentos de sopros, principalmente trombones e trompetes (ou cornetas) e eventualmente bombardinos, saxofones e clarinetes.

Características e estrutura rítmica

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado tocado pelo surdo ou zabumba e por um instrumento de sopro grave (geralmente o trombone);
3. base rítmica de pulsação feita pelo padrão colcheia, duas semicolcheias e colcheia em cada tempo;
4. contratempos: não há um contratempo específico, mas ocorre uma polirritmia feita pelas caixas e matraca ou entre estas e batida de palmas, que executam uma quiáltera diminutiva de colcheia (ou duína) em cada tempo.
5. andamento: $\theta = 88 - 118$;
6. instrumental básico: bumbo, caixa, matraca, chocalhos, instrumentos de sopro;
7. execução: nas festividades do Boi;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado



Obra pesquisada:

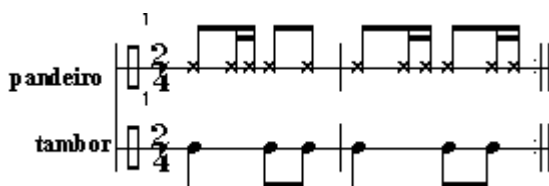
Festa do boi [s.d.] (Anônimo). Gravação do Grupo Liberdade (MA). Compasso 2/4, semínima = 98 (RF17) .

2.5. Boi-de-mamão

Manifestação típica do Estado de Santa Catarina, tem andamento mais lento do que o boi-de-orquestra.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado;
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de quatro semicolcheias no 1o. tempo e duas colcheias no segundo, executado pela caixa;
4. contratempos feitos na segunda colcheia de cada tempo;
5. andamento: $\theta = 72 - 92$;
6. instrumental básico: surdo, caixa, chocalho e harmônica;
7. execução: nas festividades do Boi;
8. forma de apresentação: na gravação pesquisada é cantado.



Obras pesquisada:

Boi-de-mamão [s.d.] (Anônimo). Gravação do Grupo de Itacorobi (SC).
Compasso 2/4, semínima = 112 (RF10).

3. Bossa nova

Forma diferenciada de compor e/ou executar samba, seja pela temática poética (por meio de letras com terminologias e situações assimiladas pela classe média), seja na harmonia (fazendo uso sistemático de acordes alterados) ou no ritmo (caracterizado por uma 'batida' restrita aos acordes do violão e/ou piano e a incorporação da bateria como elemento rítmico único ou principal, executada com dinâmicas menos fortes que os demais integrantes do conjunto).

De origem carioca, criado por músicos e poetas urbanos no Rio de Janeiro, foi assim denominado a partir da gravação do disco *Canção do amor demais* da cantora Elizete Cardoso, em 1958, com obras de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, arranjos de Tom Jobim e a participação do violonista João Gilberto, criador da batida característica do violão e da maneira intimista de cantar.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4 e quaternário, 4/4;
2. baixo não-sincopado, determinado pelos bordões do violão ou pelo baixo do piano, eventualmente 'dobrado' pelo contrabaixo;
3. base rítmica de pulsação determinada pela seqüência de semicolcheias, caracteristicamente executado no 'chimbal' da bateria (sons agudos);
4. contratempos feitos por acentos feitos geralmente na quarta. e na sétima semicolcheias (compasso 2/4) ou na quarta, sétima, 12^a. e 13^a. semicolcheias (compasso 4/4), reforçados por batidas na pele da caixa e no aro desta (sons medios);
5. andamento: $\theta = 72 - 102$;
6. instrumental característico: bateria e um instrumento harmônico (violão ou piano);

7. execução: em encontros sociais informais e criações com fins comerciais;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Chega de saudade 1958 (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, s.d.). Gravação de Elizete Cardoso. Compasso 2/4, semínima = 86 (RF117).

Chega de saudade 1958 (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, s.d.). Gravação de Agostinho dos Santos. Compasso 2/4, semínima = 84 (RF116).

Samba do avião 1977 (Tom Jobim). Gravação de Tom Jobim e Miucha. Compasso 2/4, semínima = 76 (RF115).

Águas de março [198_] (Tom Jobim). Gravação de Tom Jobim e Elis Regina. Compasso 2/4, semínima = 76 (RF113).

Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Gravação de Pery Ribeiro. Compasso 2/4, semínima = 72 (RF118).

Corcovado (Tom Jobim). Gravação de Tom Jobim. Compasso 4/4, semínima = 98 (RF114).

4. Carimbó

Ritmo encontrado na região norte do Brasil, principalmente no estado do Pará, na manifestação do mesmo nome, com dança de pares formados em fileiras ou em roda.

O ritmo é uma mistura de marcações de música de origem africana, encontrado também no Batuque da mesma região. O nome deriva

do tambor principal, um atabaque feito de tronco escavado apoiado horizontalmente no solo. Por 'contaminação' é encontrado nos estados do Amapá, Amazonas e Maranhão.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso: binário, 2/4;
2. baixo sincopado, tocado pelo atabaque e reforçado eventualmente por outros tambores;
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de quatro semicolcheias em cada tempo no chocalho e no reco-reco;
4. contratempos executados por meio de acentos na segunda e na quarta colcheia de cada tempo pelo reco-reco e/ou chocalho;
5. andamento: $\theta = 84 - 104$;
6. instrumental característico: tambores, pandeiros e chocalhos;
7. execução: em encontros sociais informais e reuniões festivas
8. forma de apresentação: na gravação pesquisada é cantado.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Tou mandando brasa no meu Carimbó [1975] (Anônimo). Gravação de Gigantes da Ilha. Compasso 2/4, semínima = 102 (RF28).

Prá dançar o carimbó [1976] (Gomes Cardim e Geraldo Medeiros). Gravação de Zequinha e Marival. Compasso 2/4, semínima = 96 (RF63).

5. Choro

À semelhança do maxixe e do samba, o choro “foi primeiro uma maneira de tocar”.¹³⁰ Teve sua origem na cidade do Rio de Janeiro, executado por grupos instrumentais compostos basicamente por um instrumento solista (flauta, clarinete, cavaquinho ou bandolim), violão de acompanhamento rítmico-harmônico e pandeiro.

O termo mais encontrado está no diminutivo, chorinho, e alguns autores supõem que se originou para distinguir a peça composta com andamento mais rápido e apresentada na forma considerada mais tradicional, com grupos entre quatro e sete instrumentistas. Nestes casos, é possível encontrar as peças de andamento mais lento, como *Carinhoso*, classificadas como samba-choro.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4 e quaternário, 4/4;
2. baixo não-sincopado, tocado pelos bordões do violão e com a pele do pandeiro percutida com o polegar;
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de quatro semicolcheias em cada tempo no pandeiro, baseado no chocalhar das platinelas do instrumento (sons agudos);
4. contratempos executados por meio de acentos na segunda colcheia de cada tempo no pandeiro (sons médios);
5. andamento: $\theta = 78 - 144$;
6. instrumental característico: violão, pandeiro e solista;
7. execução: em encontros sociais informais, reuniões de bares ou saraus, tipicamente para audição dos presentes;

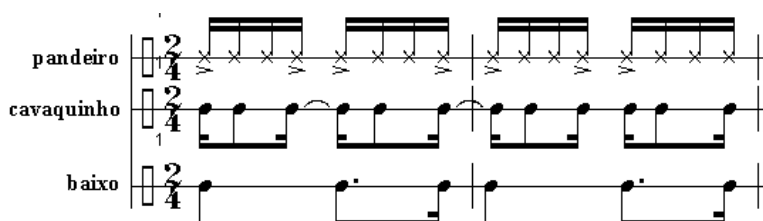
¹³⁰ CAZES, H. *Choro: do quintal ao Municipal*, p.21.

8. forma de apresentação: em 100% das gravações encontradas é instrumental

A estrutura rítmica a seguir é um exemplo característico desse gênero, encontrado em *Espinha de bacalhau* de Severino Araújo:



Outro exemplo de estrutura foi extraída da gravação do choro *Brasileirinho* de Waldir Azevedo:



A próxima estrutura é encontrada na gravação de *Tico-tico no fubá* de Zequinha de Abreu, versão cantada por Ademilde Fonseca:



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Tico-tico no fubá 1942 (Zequinha de Abreu, 1917). Gravação de Ademilde Fonseca. Compasso 2/4, semínima = 128 (RF1).

Carinhoso 1943 (Pixinguinha e Braguinha, s.d., eventualmente classificada como samba-choro). Gravação de Orlando Silva. Compasso 4/4, semínima = 69 (RF158).

Brasileirinho 1949 (Waldir de Azevedo, 1949, letra de Pereira Costa em 1950). Gravação de Waldir Azevedo. Compasso 2/4, semínima = 144 (RF35).

Noites cariocas 1957 (Jacó do Bandolim, 1957, eventualmente classificada como samba-choro).). Gravação de Jacó do Bandolim. Compasso 2/4, semínima = 106 (RF38).

Espinha de bacalhau 1959 (Severino Araújo, 1945). Gravação da Orquestra Severino Araújo. Compasso 2/4, semínima = 80 (RF31).

Um a zero 1968 (Pixinguinha) Gravação de Pixinguinha (saxofone), Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone e trompete), Irani Pinto (violinino) e regional. Compasso 2/4, semínima = 124 (RF156).

Lamento 1968 (Pixinguinha, eventualmente classificada como samba-choro). Gravação de Pixinguinha (saxofone), Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone e trompete), Irani Pinto (violinino) e regional. Compasso 2/4, semínima = 82 (RF154).

Ingênuo 1968 (Pixinguinha). Gravação de Pixinguinha (saxofone). Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone e trompete), Irani Pinto (violinino) e regional. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF153).

Naquele tempo 1968 (Pixinguinha). Gravação de Pixinguinha (saxofone), Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone e trompete), Irani Pinto (violinino). Compasso 2/4, semínima = 78 (RF155).

André de sapato novo 1975 (André Vitor Correa, 1947). Gravação de Carlos Poyares (flauta) e regional. Compasso 2/4, semínima = 80 (RF79).

Na Glória 1975 (Raul de Barros e Ari dos Santos, 1949). Gravação de Raul de Barros. Compasso 2/4, semínima = 112 (RF42).

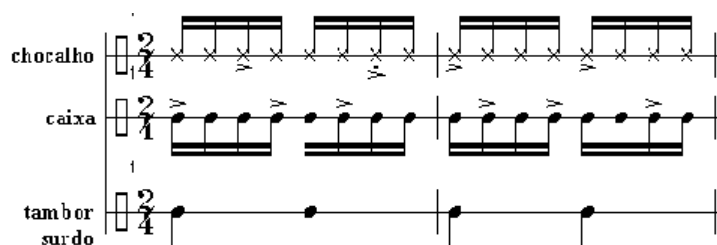
6. Ciranda

Dança típica da região nordeste, principalmente na área litorânea do estado de Pernambuco. A coreografia é feita a partir de uma roda de adultos, dançada em pares. Um cantador (cirandeiro) ‘puxa’ os versos e repete até que os participantes decorem e cantem juntos.

Características e estrutura rítmica.

1. compasso quaternário, 4/4 e eventualmente binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado, tocado pelo bumbo ou surdo;

3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de colcheias e semicolcheias pelo chocalho (sons agudos);
4. contratempos executados por meio de acentos na segunda colcheia de cada tempo no pandeiro e na caixa (sons médios);
5. andamento: $\theta = 88-130$;
6. instrumental característico: bumbo, caixa, pandeiro;
7. execução: em encontros informais, reuniões realizadas em terreno aberto;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantada.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Ciranda da Zona da Mata 1973 (A. Alves). Gravação do Quinteto Violado.

Compasso 4/4, semínima = 126 (RF4).

Ciranda 1973 (A. Alves). Gravação de Barracho e coro. Compasso 4/4, semínima = 102 (RF2).

Ciranda Praieira 1973 (A. Alves). Gravação do Quinteto Violado. Compasso 4/4, semínima = 126 (RF3).

7. Coco

Termo encontrado para designar várias formas de apresentações musicais, encontrado principalmente no nordeste do país, destacando-se o coco-de-pandeiro e o coco-de-roda.

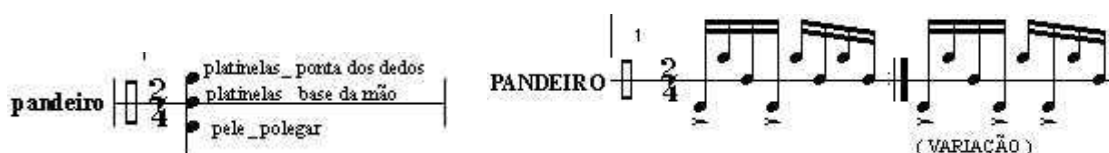
É a gravação mais antiga em que encontramos a gravação de um instrumento de percussão, um pandeiro, executando o padrão rítmico básico do coco, oito semicolcheias por compasso.

7.1. Coco-de-pandeiro

É encontrado em manifestações de rua no nordeste do Brasil (principalmente nos estados de Pernambuco, Paraíba, Alagoas e R. Grande do Norte) onde um ou dois executantes entoam falas com o acompanhamento de pandeiro. Dele derivam o coco-solto (de toada quadrada, com solos pequenos, as emboladas ou coco-de-amarração¹⁴⁶ e os desafios, estes geralmente acompanhados de violão e/ou viola. O andamento varia do *Andante* ao *Alegretto*.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo sincopado e não-sincopado, com acentos na primeira e quarta semicólcheia do primeiro tempo;
3. base rítmica de pulsação feita pela sequência de semicólcheias do pandeiro;
4. contratempos feitos por acentos na pele do pandeiro;
5. andamento: $\theta = 72 - 88$;
6. instrumental característico: pandeiro;
7. execução: em festividades ou em apresentações de rua, junto a feiras para receber esmolas;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Pinião 1928 (Luperce Miranda). Gravação de Augusto Calheiros. Compasso 2/4, semínima = 76 (RF134).

¹⁴⁶ Conforme depoimento do cantador de coco Chico Antônio a Mário de Andrade, in ANDRADE, M., *Os cocos*, p.37.

Cuma é o nome dele? 1963 (Manezinho Araújo). Gravação de Manezinho Araújo e regional. Compasso 2/4, semínima = 86 (RF30).

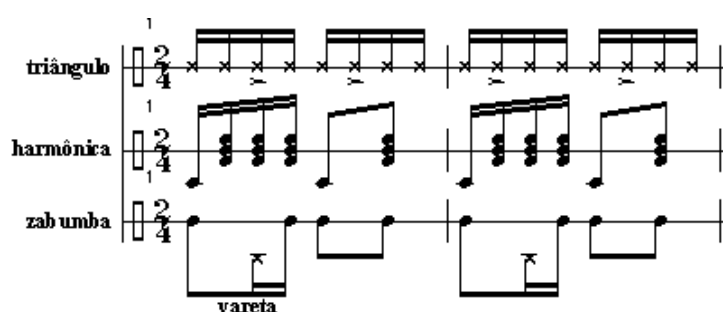
7.2. Coco-de-roda

É encontrado em manifestações organizadas (festas cíclicas) ou apresentações especiais, com dança de pares em roda, lembrando o samba de batuque.

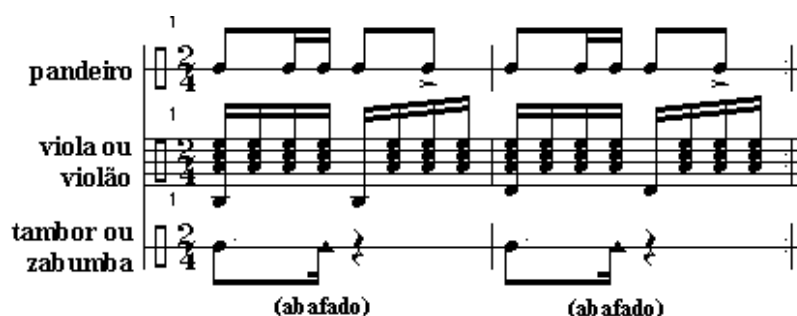
Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo sincopado e não-sincopado, com acentos na primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo;
3. base rítmica de pulsação feita pela sequência de semicolcheias;
4. contratempos feitos por acentos no pandeiro, triângulo, caixa ou reco-reco;
5. andamento: $\theta = 72 - 120$;
6. instrumental característico: tambor ou zabumba e ganzá;
7. execução: em festividades com características de dança (coco-de-roda) ou em apresentações de rua, geralmente junto a feiras para receber esmolas;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.

Estrutura rítmica mais freqüente:



A estrutura rítmica a seguir é uma variação comum, encontrada na obra *Engenho novo*,¹⁴⁷ motivo folclórico adaptado pelo maestro Heckel Tavares:



Obras representativas em ordem cronológica da gravação pesquisada:

Sebastiana 1953 (Rosil Cavalcanti, 1953). Gravação de Jackson do Pandeiro. Compasso 2/4, semínima = 105 (RF75).

Derramar o gai 1970 (Zé Dantas). Gravação de Luiz Gonzaga. Compasso 2/4, semínima = 108 (RF80).

O canto da ema 1974 (João do Vale, Aires Viana e Alventino Cavalcanti). Gravação de Gilberto Gil. Compasso 2/4, semínima = 114 (RF191).

Coco Ariri 1974 (Anônimo). Gravação de Ely Camargo. Compasso 2/4, semínima = 112 (RF15).

Sol e chuva [197_] (Alceu Valença). Gravação de Alceu Valença. Compasso 2/4, semínima = 102 (RF192).

8. Frevo

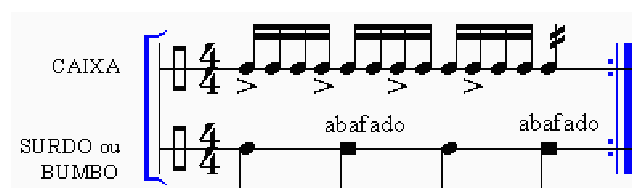
Ritmo de origem urbana, é característico do Estado de Pernambuco, tocado por grupos instrumentais derivados das bandas militares, compostos por instrumentos de sopro (trompetes, trombones, tuba, saxofones e clarinetes) e percussão (bumbo, caixa e prato). O frevo-de-rua é tipicamente instrumental, acompanhado por coreografias que

¹⁴⁷ Segundo CASCUDO, L. C., *Dicionário do folclore brasileiro*, p.371, 'engenho novo' é o nome de uma dança de roda na região nordeste, onde ocorre o coco-de-ganzá e também

exigem velocidade e flexibilidade nos movimentos, principalmente das pernas dos dançarinos, geralmente carregando um pequeno guarda-chuva, colorido ou enfeitado, seguro aberto em uma das mãos. Um tipo derivado deste, mais lento (andamento básico semínima = 112), permite que seja cantado e é conhecido como frevo-canção.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso quaternário, 4/4;
2. baixo não-sincopado;
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de quatro semicolcheias em todos os tempos, em frase rítmica composta de dois compassos, com contratempo apenas na sétima semicolcheia do primeiro compasso, executado pela caixa ou tarol;¹⁴⁸
4. contratempos executados por acentos da caixa e/ou agogô;
5. andamento: $\theta = 120 - 136$;
6. instrumental característico: bumbo, caixa, agogô e sopros;
7. execução: principalmente em festividades de rua, principalmente o carnaval;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Evocação n.1 1956 (Nelson Ferreira). Segundo informação da contracapa, é um frevo-de-bloco homenageando figuras de blocos de carnaval da década de 20).

o nome de uma dança na região sudeste, com características diversas..

¹⁴⁸ Tarol é um tambor com esteira, com cerca de 12 polegadas de diâmetro.

Gravação do Bloco Batutas de S. José e orquestra. Compasso 2/4, semínima = 124 (RF85).

Atrás do trio elétrico 1968 (Caetano Veloso, 1968). Caetano Veloso. Compasso 4/4, semínima = 130 (RF198).

Evocação n.3 1971 (Nelson Ferreira). Segundo informação da contracapa, é um frevo-de-bloco que “homenageia Mário Melo, figura lendária dos carnavais recifenses”). Gravação do coral e orquestra de Ciro Pereira. Compasso 2/4, semínima = 124 (RF86).

Qual é o tom? 1971 (Nelson Ferreira). Segundo informação da contracapa do disco “Por se tratar de um frevo-de-rua, é apenas instrumental”). Gravação do coral e orquestra de Ciro Pereira. Compasso 2/4, semínima = 136 (RF87).

Pombo correio 1978 (Moraes Moreira, Dodô, Osmar, 1976). Gravação de Moraes Moreira. Compasso 4/4, semínima = 134 (RF135).

9. Guarânia

Ritmo encontrado com frequência em canções compostas por músicos sertanejos a partir da década de 1940, principalmente nas regiões sudeste e sul, é derivado de canções ‘guaranis’ (do Paraguay) e das regiões de fronteira do Sul e Centro-oeste do Brasil. Caracteriza-se pelo canto e acompanhamento de um ou dois instrumentos de cordas (violão e charango, dois violões, etc...). No Brasil firmou-se o uso de dois violões (em alguns casos substituídos por violas), caracterizando-se como música rural executada para apreciação da platéia (sem manifestação de dança).

Características e estrutura rítmica:

1. compasso ternário, 3/4 ou binário composto, 6/8;
2. baixo não-sincopado, tocado nos três tempos do compasso 3/4 ou nos dois tempos do compasso 6/8.
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de colcheias nos dois tipos de compasso;

4. contratempo característico na quarta colcheia acentuada (nos dois tipos de compasso) e, eventualmente também na segunda colcheia;
5. andamento: $\theta = 88 - 110$;
6. instrumental característico: violão ou viola;
7. execução: em apresentações artísticas ou de lazer;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantada.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Guarânia do amor sofrido [196_] (Luiz Vieira). Gravação de Luiz Vieira.

Compasso 3/4, semínima = 90 (RF202).

Caminhando ou **Prá não dizer que não falei das flores** 1967 (Geraldo Vandré, 1967). Gravação de Geraldo Vandré. Compasso 3/4, semínima = 92 (RF194).

Cabecinha no ombro 1999 (Paulo Borges). Gravação de Almir Sater. Compasso 3/4, semínima = 104 (RF57).

Chalana 2000 (Mário Zan e Arlindo Pinto). Gravação de Mário Zan. Compasso 3/4, semínima = 104 (RF206).

Saudade da minha terra ou **Paulistinha** (Belmonte e Goya). Gravação de Belmonte e Amaral. Compasso 3/4, semínima = 104 (RF51).

Meu primeiro amor (Cascatinha e Inhana). Gravação de Cascatinha e Inhana. Compasso 3/4, semínima = 104 (RF74).

Casinha Branca 1997 (Elpídio dos Santos). Gravação de Fafá de Belém. Compasso 3/4, semínima = 104 (RF171).

Nuvem de lágrimas [199_] (Paulo Debétio e Paulinho Rezende). Gravação de Fafá de Belém. Compasso 3/4, semínima = 108 (RF81).

Fio de cabelo 2002 (Darci Rossi e Marciano, 1983). Gravação de Chitãozinho e Xororó. Compasso 3/4, semínima = 96 (RF166).

Frete (Renato Teixeira). Gravação Renato Teixeira. Compasso 3/4, semínima = 104 (RF182).

10. Ijexá

Consideramos relevante tecer breves comentários sobre alguns aspectos da religião afro-brasileira para melhor compreensão deste ritmo.

Enquanto religião afro-brasileira, o candomblé possui cinco versões, conforme a ‘nação’ de origem: Ketu, Jêje, Angola, Congo e Muxicongo. Apesar de algumas fusões culturais entre as ‘nações’, a de maior predominância é a Ketu, de língua Iorubá. Em guerras tribais africanas, os Jêjes dominaram os Ketu e os chamaram de *inagô* (em tradução livre, sujo ou maltrapilho), da qual derivou a corruptela *nagô*, que passou a ser assumida pelos integrantes. Desse modo, é imprópria a denominação de ‘nação *nagô*’, mas sim, Ketu.

Dentre os povos de língua Iorubá (*oyá*, *abeokuta*, *ebá*, *benim* e *gexá* ou *ijexá*), o ritmo que predominou culturalmente nesse candomblé foi o dos *ijexás*, que passou a ser difundido fora dos terreiros e ‘casas de candomblé’.

O ritmo denominado *ijexá* é característico nos desfiles-cortejo dos Afoxés durante o carnaval, marcadamente na Bahia. Grupos de negros em cortejo nas ruas de Salvador são anotados desde 1895,¹⁴⁹ mas o primeiro grupo a se constituir como bloco foi o Filhos de Gandhi, fundado em 1949, que misturou as intenções rituais de saudação dos Orixás com a figura do líder pacifista Mahatma Gandhi. Dentre outros blocos chamados

¹⁴⁹ LODY, R. G., *Afoxé*, p.4.

‘afro’, destacam-se o Baduê, o Olori e o Olodum. Na cidade do Rio de Janeiro foi fundado, em 1953, o afoxé Filhos de Gandhi.¹⁵⁰

Os instrumentos indispensáveis são os tambores semelhantes aos atabaques, mas com pele em ambas as extremidades, denominados *ilus*, o agogô com duas campânulas e o afoxé (ou xekeré). Mestre Didi narra a fundação de um bloco não organizado, denominado ‘Troça Pai Burokô’ no Axé Opó Afonjá, no carnaval de 1935, em que havia surdos e tamborins.¹⁵¹

Segundo o compositor João da Baiana, em entrevista realizada em 1971 a J. R. Tinhorão, no Rio de Janeiro:

“[...] afoxé já era uma coisa africana. Era tudo formado por neto e filho de africano da Senador Pompeu e da rua da Alfândega. O organizador era o Pai Mussurumano. No carnaval saía nesses afoxés um camarada fazendo uma imitação de trabalho de terreiro. Saía jogando búzio. Afoxé é uma cabaça. Esse nome de cabaça era usado prá não dá o nome de afoxé, que era usado no candomblé. [...] esses cantos eram acompanhados por atabaques, triângulo, agogô e cabaça [...] Só tinha homem. Mulher não entrava”.¹⁵²

O *site* oficial do governo do Estado da Bahia informa que o Afoxé “é um bloco carnavalesco [...] de forma, conteúdo e comportamento específico, pois seus membros foliões estão vinculados a diversos terreiros de candomblé, unidos por uma religião [...], dança, ritmos e códigos de origem nagô”.¹⁵³

Características e estrutura rítmica:

¹⁵⁰ LODY, R. G., *ídem*, p.5-6.

¹⁵¹ SANTOS, D. M. (Mestre Didi). *História de um terreiro Nagô: crônica histórica*, p.80-5. Axé Opá Afonjá é o nome de uma ‘casa de candomblé’ em Salvador, Bahia.

¹⁵² TINHORÃO, J. R., *Com pandeiro, cuíca e tamborim*, p.3.

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado.
3. base rítmica de pulsação feita pelas colcheias do atabaque e do afoxê;
4. contratempo característico encontrado nas síncopas feitas pelo agogô;
5. andamento básico: $\theta = 82$;
6. instrumental característico: atabaques, afoxê e agogô;
7. execução: nos desfiles de carnaval;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantada.



Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

Cantiga de Exu 1976 (Anônimo). Gravação do Bloco Filhos de Gandhi. Compasso 4/4, semínima = 96 (RF12).

Afoxé 1976 (Anônimo). Gravação do Bloco Filhos de Gandhi. Compasso 4/4, semínima = 98 (RF8).

Axé de Gandhi 1997 (Moraes Moreira). Gravação de Moraes Moreira. Compasso 4/4, semínima = 108 (RF136).

Igexá [199_] (Anônimo). Gravação de A. Mozer, R. Rosso, E. Pompolino. Compasso 4/4, semínima = 98 (RF18).

11. Maracatu

Manifestação que se caracteriza como um cortejo, relembrando a coroação dos reis Congo mas, diferente do que ocorre nos

¹⁵³ Site do governo do Estado da Bahia, endereço eletrônico <http://www.bahia.com.br/site/atracoes>.

Congos da região Sudeste, a intervenção da palavra praticamente desapareceu na manifestação. encontrada no Nordeste.

Ritmo de origem africana, citado desde cerca de 1890, é executado por grupos compostos de instrumentos de percussão, sendo indispensável a caixa (influência da cultura européia), o bumbo ou surdo e o agogô. A manifestação é mais característica no estado de Pernambuco, destacando-se dois tipos: o de baque-virado e o de baque-solto.

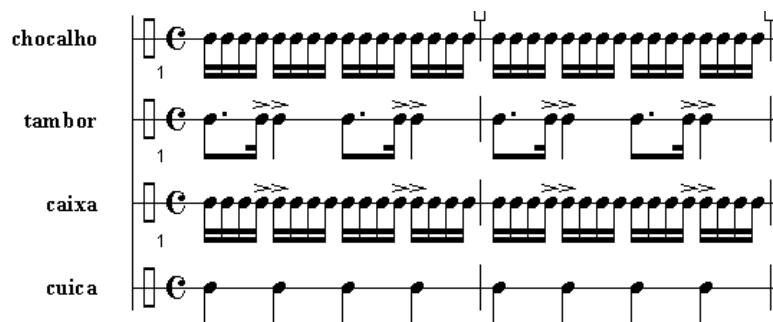
11.1. Maracatu-de-baque-virado

É o ritmo encontrado na manifestação de caráter mais ritual. Tem andamento mais lento que o maracatu-de-baque-solto e é mais sincopado, característica encontrada nos padrões rítmicos de todos os instrumentos, principalmente no agogô.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso quaternário, 4/4;
2. baixo não-sincopado, tocado pelo bumbo.
3. base rítmica de pulsação feita pela seqüência de semicolcheias;
4. contratempos feitos com acentos na segunda colcheia de cada tempo executados pelo agogô e por acentos, com ou sem rulo, feito pela caixa.
5. andamento: $\theta = 74 - 92$;
6. instrumental característico: bumbo, caixa e agogô
7. execução: em festividades com características religiosas de Na. Sra. do Rosário e S. Benedito com desfile ritual, mais comum nas zonas urbanas;

8. forma de apresentação: em todas as gravações encontradas é instrumental.



11.2. Maracatu-de-baque-solto

É encontrado na zona rural, geralmente canavieira, com destaque para os estados de Pernambuco e Paraíba. É de andamento rápido e pode ter a participação de instrumentos de sopro (pelo menos trombones e cornetas).

Características e estrutura rítmica:

1. compasso quaternário, 4/4;
2. baixo sincopado, tocado pelo bumbo;
3. base rítmica de pulsação feita pela seqüência de semicolcheias das caixas e chocalhos.
4. contratempos feitos por acentos nos tambores, chocalhos e agogô;
5. andamento: $\theta = 84 - 120$;
6. instrumental característico: bumbo, caixa, tambor, agogô e chocalho
7. execução em festividades com características religiosas (Na. Sra. do Rosário, S. Benedito e desfiles de rua.
8. forma de apresentação: nas gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

Verde mar de navegar 1967 (Capiba, 1967). Claudionor Germano e conjunto rítmico. Compasso 4/4, semínima = 96 (RF62).

Nação Nagô 1971 (Capiba, 1956). Titulares do Ritmo e conjunto rítmico. Compasso 4/4, semínima = 116 (RF61).

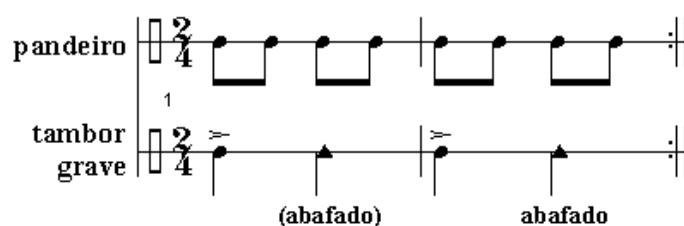
12. Marcha

A marcha deriva da música praticada em instituições militares mas, no Brasil, ganhou as ruas nas manifestações em que é necessária uma peça de ritmo marcado, que ajude a caminhada ou desfile. O Carnaval e as Festas Juninas são as manifestações em que esse ritmo é mais característico.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado, tocado pelo bumbo e/ou pela tuba (ou pelo instrumento que o estiver substituindo, como o bombardino).
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo, duas colcheias no segundo e terceiro tempos e quatro semicolcheias no quarto tempo, executada pela caixa ou tarol;

4. contratempos realizados pela caixa, prato e/ou instrumentos de sopro;
5. andamento: $\theta = 100 - 130$;
6. instrumental característico: bumbo e caixa;
7. execução: em festividades tanto com características de dança em salões de baile ou festividades em que a banda da região distrai o público.
8. forma de apresentação: em todas as gravações é cantada



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Chegou a hora da fogueira 1933 (Lamartine Babo, 1933). Gravação de Carmem Miranda e Lamartine Babo. Compasso 4/4, semínima = 133 (RF36).

Isso é lá com Santo Antonio 1934 (Lamartine Babo). Gravação de Carmem Miranda e Mário Reis. Compasso 4/4, semínima = 126 (RF37).

Taí ou Prá voce gostar de mim [193_] (Joubert de Carvalho, 1930). Gravação de Carmem Miranda. Compasso 4/4, semínima = 127 (RF70).

Assum preto 1970 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950). Gravação de Luiz Gonzaga. Compasso 4/4, semínima = 98 (RF102).

12.1. Marchinha

Ritmo derivado da marcha, tem as mesmas características estruturais, mas com execução de dinâmicas menos fortes e andamento mais rápido.

É um dos ritmos que, junto com o samba, caracterizou o carnaval brasileiro, fixando-se no início dos anos 1920. A partir da década de 1970 tem sido menos apresentada com o declínio acentuado dos bailes de carnaval.

Obras representativas em ordem cronológica da gravação pesquisada:

Ai, seu Mé 1922 (Freire Junior e Careca). Segundo Ary Vasconcelos, em informações na contra-capta do disco, "foi confeccionada com a canção *Mimosa* de Leopoldo Fróis, e o foxtrot *Salomé* [...] era uma marchinha contra o candidato mineiro à Presidência da República, Artur Bernardes, nela chamado de Seu Mé e Rolinha [...]". Gravação de Francisco Alves. Compasso 2/4, semínima = 130 (RF89).

O pé de anjo 1971 (Sinhô, 1915). Em informação da contracapa do disco é citada como plágio da valsa francesa *Geny, c'est pas difficile*. Gravação de Blecaute. Compasso 2/4, semínima = 104 (RF176).

Dá nela 1930 (Ary Barroso). Francisco Alves. Compasso 2/4, semínima = 106 (RF45).

Retrato do velho 1951 (Haroldo Lôbo e Marino Pinto). Segundo Ary Vasconcelos, em informação na contracapa do disco, "é uma marchinha ironizando os getulistas", pelo fato de Getúlio Vargas ter sido eleito Presidente da República em 1950. Gravação de Francisco Alves. Compasso 2/4, semínima = 118 (RF127).

Tomara que chova 1951 (Paquito e Romeu Gentil). Gravação dos Vocalistas Tropicais. Compasso 2/4, semínima = 121 (RF148).

Confeti 1951 (Jota Junior e David Nasser). Gravação de Francisco Alves. Compasso 2/4, semínima = 122 (RF122).

Saca-rolha 1954 (Zé da Zilda, Zilda e Waldir Machado, 1954). Gravação de Zé da Zilda e Zilda. Compasso 2/4, semínima = 126 (RF207).

Quem sabe, sabe 1956 (Jota Sandoval e Carvalhinho). Gravação de Joel de Almeida. Compasso 2/4, semínima = 122 (RF170).

12.2. Marcha-rancho

Ritmo que caracterizou os grupos carnavalescos denominados ranchos no Rio de Janeiro, desfilando pelas ruas durante o Carnaval, de forma mais organizada que os cordões, a partir do início do século XX.

Um dos exemplos dessa organização é a encomenda feita à compositora Chiquinha Gonzaga, em 1899, de uma música para ser cantada pelo rancho Rosas de Ouro, chamada *O abre-alas*, que se tornou

um marco histórico, difundido entre os demais ranchos que adotaram esse ritmo nos desfiles.

Segundo o autor Jotaêfêgê,¹⁵⁴ o *rancho* denominado Ameno Resedá, fundado em 1907, foi o responsável pela introdução de alegorias e grandes carros alegóricos que ilustravam o tema descrito na letra da peça musical. Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil (Rio de Janeiro) em 1913,¹⁵⁵ Hilário Jovino de Souza, vindo da Bahia no início do século e considerado o introdutor da organização artística nos ranchos, afirma que o rancho carioca era uma mistura dos ternos de reis “constituído dos operários daquelas fábricas” e do rancho “constituído pelo pessoal alegre e folgazão” que ele conheceu na Bahia, mas com maior imponência e riqueza.

O escritor Coelho Neto, integrante do Ameno Resedá, sugeriu, em crônica publicada no Jornal do Brasil em 1923, que os ranchos deveriam apresentar como “enredo de seus préstitos temas de caráter estritamente nacional”,¹⁵⁶ o que foi feito no ano seguinte pelo Ameno Resedá e seguido por outras agremiações. A partir da organização de concursos de Escolas de Samba, a idéia de que o tema do desfile deveria tratar de temas da história do Brasil passou a ser item obrigatório, fato que persiste até hoje.

Características e estrutura rítmica:

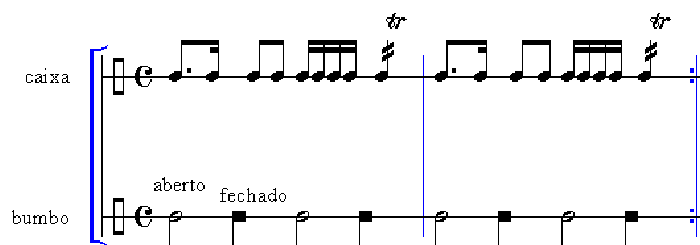
1. compasso quaternário, 4/4;

¹⁵⁴ JOTA EFÊGÊ, *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*, p.47-51.

¹⁵⁵ In JOTA EFÊGÊ, *idem*, p.77.

¹⁵⁶ In JOTA EFÊGÊ, *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*, p.48.

2. baixo não-sincopado, tocado pelo bumbo e/ou por um instrumento de metal grave (tuba ou bombardino);
3. base rítmica de pulsação feita pela seqüência de semicolcheias executadas pela caixa, entremeada por rulos (sons médios);
4. contratempos executados por acentos na quarta, sétima, 11^a. e 15^a. semicolcheias feitos na caixa (sons médios);
5. andamento: $\theta = 80 - 124$;
6. instrumental característico bumbo e caixa;
7. execução em festividades, desfile carnavalesco ou salões de baile;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantada.



Obras representativas pesquisadas, em ordem cronológica de gravação:

Marcha da quarta-feira de cinzas 1963 (Carlos Lira e Vinícius de Moraes, 1962).

Gravação de Bossa Três. Compasso 4/4, semínima = 114 (RF126).

Máscara negra 1967 (Zé Ketí e Pereira Matos, 1966). Gravação de Dalva de Oliveira. Compasso 4/4, semínima = 104 (RF209).

Alegria, alegria 1968 (Caetano Veloso, 1966). Gravação de Caetano Veloso. Compasso 4/4, semínima = 96 (RF197).

O abre-alas 1971 (Chiquinha Gonzaga, 1899). Gravação de Dircinha Batista. Compasso 4/4, semínima = 124 (RF95).

Rancho da Praça Onze (João Roberto Kelly e Chico Anísio, 1965). Gravação de Dalva de Oliveira. Compasso 4/4, semínima = 80 (RF118).

13. Maxixe

Termo que “significou primeiro uma maneira abusada de se dançar a polca abasileirada”,¹⁵⁷ na cidade do Rio de Janeiro, foi

¹⁵⁷ CAZES, H., *Choro: do quintal ao Municipal*, p.31.

identificado, pela primeira vez, em um texto jornalístico de 1880 com a grafia ‘machiceiras’.¹⁵⁸

No final do século XIX e início do século XX o maxixe, como dança de par e canção, teve sua difusão garantida pelo sucesso obtido em peças de Teatro de Revista, tendo sido “a primeira dança urbana brasileira e carnavalesca”.¹⁵⁹ Segundo J. R. Tinhorão,¹⁶⁰ “o primeiro compositor brasileiro a sintetizar o ritmo do maxixe foi o compositor pianista Ernesto Nazaré”.

Devemos ressaltar que a peça *Pelo Telefone*,¹⁶¹ considerada o primeiro samba gravado no país, apesar de trazer o termo samba grafado no selo do disco de 1917, tem o padrão rítmico do maxixe na execução, conforme audição das obras pesquisadas e na partitura impressa como no exemplo a seguir:

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário simples, 2/4;
2. baixo não-sincopado nas peças tocadas por banda ou orquestrais, geralmente duas semínimas e/ou semínima e duas colcheias, e sincopado nas peças instrumentais solistas, principalmente para piano, geralmente com o padrão de duas colcheias, semicolcheia-colcheia-semicolcheia;

Exemplo não-sincopado 2/4 Θ Θ ∴ Θ Θ ∴ Θ E E
 ∴ Θ E E ∴

Exemplo sincopado 2/4 E E E E E ∴ E E E E E ∴

¹⁵⁸ JOTAEFEGÊ, *Maxixe, a dança excomungada*, p.21.

¹⁵⁹ ALENCAR, E., *O carnaval carioca através da música*, p.70.

¹⁶⁰ TINHORÃO, J. R., *Pequena história da música popular brasileira*, p.65.

¹⁶¹ Ver Referência Fonográfica 77.

3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de pausa de semicolcheia e três semicolcheias no primeiro e no segundo tempo de cada compasso;
4. contratempos de pausa de colcheia e colcheia: $2/4 \text{ } ^{\text{TM}} \varepsilon \text{ } ^{\text{TM}} \varepsilon \therefore$;
5. andamento básico: $\theta = 88$;
6. instrumental característico: peças para piano, pequenas orquestras de teatro ou de baile e bandas;
7. execução: em festividades, salões de baile ou apresentações artísticas;
8. forma de apresentação: na maioria das obras pesquisadas é cantada. As obras apenas instrumentais são, em grande parte, compostas para piano (com caráter de ‘música de salão’ ou apresentações artísticas), orquestras de baile e bandas musicais.



Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

Pelo telefone 1917 (Donga ou Ernesto do Santos e Ernesto dos Santos e Mauro de Almeida, 1917). Gravação de Bahiano. Compasso 2/4, semínima = 80 (RF83).

Pelo telefone 1955 (Donga ou Ernesto do Santos e Mauro de Almeida, 1917). Gravação de Almirante, Pixinguinha e Grupo Velha Guarda. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF82).

Apanhei-te cavaquinho 1930 (Ernesto Nazaré, 1915). Gravação de Ernesto Nazaré, solo de piano. Compasso 2/4, semínima = 100 (RF138).

Jura 1951 (Sinhô, 1929). Gravação de Mário Reis. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF175).

Gosto que me enrosco 1963 (Sinhô e Heitor dos Prazeres, 1929, Foi denominada originalmente *Cassino-Maxixe*). Gravação de Gilberto Alves e Banda de Altamiro Carrilho. Compasso 4/4, semínima = 100 (RF178).

Gaucho ou ***O corta-jaca*** 1971 (Chiquinha Gonzaga, 1904). Gravação de Radamés Gnattali e orquestra. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF94).

Bom tempo 1971 (Chico Buarque, 1971). A obra é dividida em duas partes de gêneros distintos: a primeira, um samba e a segunda um maxixe). Gravação de Chico Buarque. Compasso 2/4, semínima = 112 (RF109).

O Matuto 1983 (Chiquinha Gonzaga, 1897). Gravação de Maria Nadir Patti piano solo. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF96).

14. Moda de viola

Ritmo característico nas regiões rurais dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Paraná, tem a viola como instrumento essencial, geralmente com a participação de dois violeiros cantadores, que entoam com *divisi* de vozes, em intervalos de terças e/ou sextas.

Esse tipo de dupla teve origem nas festas e manifestações populares das regiões rurais no início do século XX e as primeiras gravações em disco foram efetuadas no final da década de 1920 pelo pesquisador e compositor Cornélio Pires, tendo desde então alcançado grande sucesso comercial. Segundo o diretor Paulo Rosa, da Associação Brasileira dos Produtores de Discos, no site da revista Globo Rural julho de 2003), esse tipo de música (sertaneja) representa cerca de 15% do total de vendas, ocupando o terceiro lugar de vendagem, atrás apenas da música pop e da música romântica.¹⁶²

O ritmo é caracterizado por rasqueados na viola (como no exemplo de estrutura a seguir) e, em algumas gravações, quando o arranjo musical é feito para outros instrumentos, é comum encontrar um chocalho.

Características e estrutura rítmica:

¹⁶² Endereço eletrônico [http:// redeglobo.globo.com / cgi-bin / globorural](http://redeglobo.globo.com/cgi-bin/globorural).

1. compasso binário, 2/4 ou quaternário; 4/4;
2. baixo não-sincopado;
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de quatro semicolcheias no primeiro tempo (compasso 2/4) ou no primeiro e terceiro tempos (compasso 4/4) e colcheias no segundo tempo (compasso 2/4) ou no segundo e quarto tempos (compasso 4/4);
4. contratempos representados por acentos na quarta semicolcheia e na quarta colcheia de cada compasso;
5. andamento básico: $\theta = 88$;
6. instrumental: violas;
7. execução; em festividades, salões de baile ou apresentações artísticas;
8. forma de apresentação: em todas as obras pesquisadas é cantada.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Moda da mula preta 1958 (Raul Torres, 1948). Gravação de Torres e Florêncio. Compasso 2/4, semínima = 78 (RF184).

Menino da porteira 1958 (Teddy Vieira e Luisinho). Gravação de Luizinho e Limeira. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF204).

Moda da pinga [1962]. (Raul Torres e Laureano). Gravação de Inezita Barroso. Compasso 4/4, semínima = 84 – 88 (RF185).

Disparada 1967 (Théo de Barros e Geraldo Vandré, 1966. Na segunda parte da obra o ritmo é alterado para 'galope', 2/4, semínima = 110). Gravação de Jair Rodrigues. Compasso 4/4, semínima = 96 (RF43).

Casa de caboclo [1975] (Nonô Basílio). Gravação de Inezita Barroso. Compasso 4/4, semínima = 82 (RF49).

Boi soberano 1975 (Angelino de Oliveira). Gravação de Inezita Barroso. Compasso 4/4, semínima = 82 (RF141).

Mágoas de caboclo (Carreirinho) Gravação de Pedro Bento e Zé da Estrada.

Compasso 2/4, semínima = 88 (RF66).

Chico Mineiro (Tonico e Francisco Ribeiro). Gravação de Pedro Bento e Zé da Estrada. Compasso 4/4, semínima = 84 (RF183).

Cabocla Tereza (João Pacífico e Raul Torres). Gravação de Belmonte e Amaral. Compasso 2/4, semínima = 104 (RF146).

15. Modinha

Segundo Mário de Andrade, *“A palavra ‘Moda’ prá designar canção vernácula corre desde muito em Portugal. É geito [sic] luso-brasileiro acarinhar tudo com diminutivos. A palavra Modinha nasceu assim”*.¹⁶³

Para Mozart de Araújo, a modinha tomou duas acepções distintas. A primeira, uma designação de sentido genérico, “indicando, como em Portugal, qualquer tipo de canção” e a segunda identificando a “moda caipira, ou moda de viola, cantada a duas vozes, em terças”.¹⁶⁴

A modinha deriva seu nome da primeira acepção, geralmente uma peça para canto solista, não estando vinculada ao universo da música chamada caipira.

Esse gênero é um exemplo dos raros casos em que, “originalmente música de salão, irradiou-se rapidamente para as camadas populares”.¹⁶⁵ Tinhorão, respaldado em observações da pesquisadora

¹⁶³ ANDRADE, M., *Modinhas imperiais*, p.8.

¹⁶⁴ ARAÚJO, M., *A modinha e o lundu no século XVIII*, p.28.

¹⁶⁵ KIEFER, B., *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, p.18.

Marisa Lira, destaca que, no sentido moderno, a escolha do termo canção para muitas obras “visava apenas libertar os compositores do espírito exclusivamente lamuriento e sentimental em que a modinha se estruturara [...]”.¹⁶⁶

Segundo Siqueira,¹⁶⁷ é possível distinguir dois tipos de modinhas: 1. Modinhas de seresta e 2. Modinhas de salão, citando que Mário de Andrade distinguia as primeiras como sendo características do povo, principalmente baianos e cariocas. Andrade encontra uma “coincidência da Modinha de salão com os autores melodramáticos do fim do século XVIII”.¹⁶⁸

Entretanto, nenhum dos autores se dedicou a análises sobre a estrutura rítmica, mas a aspectos da estrutura formal e dos textos de peças editadas. Todas as obras citadas ou exemplificadas por eles são partituras originais para canto e piano, o que as qualifica como modinhas de salão.

Nas obras mais antigas, além do piano, os instrumentos mais característicos usados para acompanhamento do canto são o cravo, a guitarra portuguesa, a viola e o violão, tendo, no lirismo no temático, sua marca registrada.

Este tipo de obra também encontrou representação musical em grupos instrumentais, alguns chamados de regionais e mesmo num tipo encontrado no Estado da Paraíba, “que o povo batizou de – orquestra de

¹⁶⁶ TINHORÃO, J. R., *Pequena história da música popular brasileira*, p.22.

¹⁶⁷ SIQUEIRA, B., *Modinhas do passado*, p.26.

¹⁶⁸ ANDRADE, M., *Modinhas imperiais*, p.7.

pau e corda”.¹⁶⁹ Eventualmente, grupos musicais registraram gravações de serestas, mas o acompanhamento é contido, executado em dinâmica *piano*, para lembrar a simplicidade da apresentação original.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso ternário, 3/4 e quaternário, 4/4;
2. baixo não-sincopado,;
3. base rítmica de pulsação feita pelas notas de cada tempo do compasso ou pela subdivisão destas;
4. contratempos executados pelas notas da subdivisão dos tempos em valores iguais, raramente sincopados;
5. andamento: $\theta = 56 - 80$;
6. instrumental característico: violão nas peças em que tomam o caráter de seresta e piano nas peças para serem executadas em saraus;
7. execução: em apresentações artísticas, saraus e serenatas;
8. forma de apresentação: em todas as gravações encontradas é cantado.

Exemplos de estruturas rítmicas freqüentes:



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Modinha [1908] (Anônimo). Gravação de Artur, o cançonetista., disco de massa de um só lado, Columbia, Disco Brasileiro, 11.612. Compasso 3/4, semínima = 112 (RF19).

¹⁶⁹ SIQUEIRA, B., *Íderm*, p.128.

Modinha 1958 (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes). Gravação de Elisete Cardoso. Compasso 4/4, semínima = 63 (RF119).

Chão de estrelas 1971 (Sílvia Caldas e Orestes Barbosa, 1937). Gravação de Sílvia Caldas. Compasso 3/4, semínima = 84 (RF58).

Moreninha, se eu te pedisse 1975 (Anônimo, [séc. XIX]). Gravação de Renato Teixeira. Compasso 3/4, semínima = 120 (RF20).

Casinha pequenina (Anônimo, s.d.). Gravação de Nara Leão. Compasso 4/4, semínima = 78 (RF14).

Gente humilde (Garoto, original de 1954, letra de Vinícius de Moraes e Chico Buarque feita em 1970). Gravação de Geraldo Ribeiro, solo de violão. Compasso 4/4, semínima = 72 (RF90).

16. Rancheira

Dança de pares, típica do sul do país, principalmente Rio Grande do Sul. Segundo Tasso Bangel, “descende da mazurca e da contradança européia”,¹⁷⁰ executada por pelo menos uma harmônica ou gaita. A dança é caracterizada por passos ensaiados entre homens e mulheres, com volteios que lembram danças européias, havendo dois tipos: a rancheira valseada (mais praticada na região da fronteira do estado) e a rancheira de carreirinha ou puladinha (mais praticada na região serrana).

Características e estrutura rítmica:

1. compasso ternário, 3/4;
2. baixo não-sincopado, tocado pelas notas graves da gaita (harmônica);
3. base rítmica de pulsação feita pela marcação de cada um dos três tempos do compasso, sendo o primeiro deles mais grave e acentuado;
4. contratempos executados por acordes no segundo e terceiro tempos do compasso;

¹⁷⁰ BANGEL, T. *O estilo gaúcho na música brasileira*, p.38.

5. andamento: $\theta = 140 - 172$;
6. instrumental característico: harmônica;
7. execução: em apresentações festivas;
8. forma de apresentação: nas gravações pesquisadas é cantada.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Rancheira de carreirinha [196_] (Paixão Cortes e Orígenes Lessa). Gravação de Inezita Barroso. Compasso 3/4, semínima = 157 (RF147).

Tiroteia ou sai da estrada 1976 (Sadi Cardoso). Gravação de Sadi Cardoso e Ataíde Barros. Compasso 3/4, semínima = 168 (RF64).

Gaúcho azarado 2001 (Gaúcho Sullino). Gravação de Gaúcho Sullino Compasso 3/4, semínima = 155 (RF180).

17. Samba

Ritmo com origem nas manifestações musicais dos negros no Brasil, designou, a princípio, qualquer ou todas as danças que as integravam. Dentre as variações terminológicas, a Enciclopédia da Música Brasileira¹⁷¹ cita samba-de-breque, samba-canção, samba carnavalesco, samba-choro, samba-enredo, samba-exaltação, samba de gafieira, samba de partido-alto, samba de quadra ou de terreiro, sambalanço, sambolero e samba-lenço.

Uma das manifestações citada como originária do gênero é o batuque,¹⁷² um folguedo em que ocorre uma dança de fileiras ou de roda que contém o gesto coreográfico da 'umbigada', um movimento em que um dos dançarinos move sua barriga em direção à de outro. Segundo

¹⁷¹ ENCICLOPÉDIA da Música brasileira, p.683-6.

Cascudo,¹⁷³ o termo *semba*, na língua quimbundo, falada em Angola, designa o umbigo, derivando daí o nome samba.

Do ponto de vista histórico musical, o autor Jotaefêgê, cita uma comunhão entre as idéias de Mário de Andrade, Luciano Gallet e Arthur Ramos: a de que o samba passou a substituir o maxixe enquanto gênero musical que permitia as figurações essenciais da dança, “desde que lhe favoreçam com ritmo e síncopas”.¹⁷⁴

Segundo Sandroni,¹⁷⁵ para “o samba de rua carioca no início dos anos 1930 [...] é generalizado o conceito segundo o qual ele consistia em um estribilho, repetido pelo coro e pontuado por improvisações de solistas”. Esta característica seria uma reminiscência do samba folclórico, feito na roda, algo que a música popular gravada e publicada, que envolvia direitos autorais, não permitia. Ainda segundo o autor, “essa música trazia com ela um mundo de fixidez onde o improviso via seu lugar drasticamente reduzido”.

Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada (exceto obras repetidas):

Ora vejam só 1927 (Sinhô. Na contracapa do disco Ary Vasconcelos cita que “a autoria era reivindicada por Heitor dos Prazeres”). Gravação de Francisco Alves. Compasso 2/4, semínima = 92 (RF177).

¹⁷² Batuque é um termo que também designa, de forma genérica, o ato de realizar ritmos com instrumentos de percussão ou o nome de um culto semelhante ao Candomblé na região sul do Brasil.

¹⁷³ CASCUDO, L. C., *Dicionário do folclore brasileiro*, verbete *samba*.

¹⁷⁴ JOTAEFÊGÊ, *Maxixe - a dança excomungada*, p.49.

¹⁷⁵ SANDRONI, C., *Feitiço decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, p152.

Samba de verdade 1928 (Francisco Alves. Segundo Ary Vasconcelos, em informação na contra-capa do disco, “à sua confecção correu principalmente por conde Nilton Bastos”). Gravação de Francisco Alves. Compasso 2/4, semínima = 92 (RF6).

Dorinha meu amor 1929 (José Francisco de Freitas). Gravação de Mário Reis. Compasso 2/4, semínima = 86 (RF88).

Burucuntum 1930 (Sinhô). Gravação de Carmem Miranda. Compasso 2/4, semínima = 100 (RF174).

Se você jurar 1931 (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, 1931). Gravação de Francisco Alves e Mário Reis. Compasso 2/4, semínima = 104 (RF173).

Com que roupa 1931 (Noel Rosa). Gravação de Noel Rosa. Compasso 2/4, semínima = 100 (RF163).

Samba de fato 1932 (Pixinguinha e Cícero de Almeida). Gravação de Patrício Teixeira. Compasso 2/4, semínima = 102 (RF157).

Fita amarela 1933 (Noel Rosa. Das gravações ouvidas é a mais antiga em que se executa colcheia pontuada - semicolcheia no primeiro e segundo tempos do compasso). Gravação de Noel Rosa. Compasso 2/4, semínima = 104 (RF164).

É batucada 1933 (Caninha e Visconde de Pycohiba). Gravação de Moreira da Silva. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF59).

Doutor em samba 1933 (Custódio Mesquita). Gravação de Mário Reis. Compasso 2/4, semínima = 114 (RF129).

Alô alô 1934 (André Filho). (André Filho). Gravação de Carmem Miranda e Mário Reis. Compasso 2/4, semínima = 107 (RF7).

Na batucada da vida 1934 (Ary Barroso e Luis Peixoto, 1934). Gravação de Carmem Miranda. Compasso 2/4, semínima = 82 (RF48).

Palpite infeliz 1936 (Noel Rosa, 1935. Gravação de Aracy de Almeida. Compasso 2/4, semínima = 100 (RF165).

Na Pavuna 1930 (Candoca da Anunciação e Almirante, 1930. Segundo Almirante, a primeira gravação a ter a execução de instrumentos de percussão como tamborins, cuícas, surdos e pandeiros e o primeiro samba a ter como tema um

bairro do Rio de Janeiro).¹⁷⁶ Gravação de Almirante. Compasso 2/4, semínima = 100 (RF29).

Mangueira 1935 (Assis Valente e Zequinha Reis). Gravação do Bando da Lua. Compasso 2/4, semínima = 92 (RF193).

Quem me vê sorrindo 1940 (Cartola e Carlos Cachça, s.d.). Gravação de Cartola realizada pelo maestro Leopold Stokowski com Cartola e Coro da Mangueira. Compasso 2/4, semínima = 92. (RF68).

Batuque no morro 1941 (Russo do Pandeiro e Sá Róris). Gravação de Linda Batista com Diabos do Céu. Compasso 2/4, semínima = 116 (RF168).

Ai, que saudade da Amélia 1941 (Araulfo Alves e Mário Lago). Gravação de Ataulfo Alves e conjunto. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF5).

Na baixa do sapateiro 1942 (Ary Barroso, 1938). Gravação de Sílvio Caldas. Compasso 2/4, semínima = 80 (RF46).

Você já foi à Bahia? [1942] (Dorival Caymmi, 1941). Gravação de Anjos do Inferno. Compasso 2/4, semínima = 80 (RF78).

Samba rasgado 1946 (Zé Ketí e Jayme Silva). Gravação de Marlene. Compasso 2/4, semínima = 120 (RF210).

Conversa de botequim 1950 (Vadico e Noel Rosa, 1935). Gravação de Aracy de Almeida. Compasso 2/4, semínima = 70 (RF186).

Saudosa maloca 1951 (Adoniran Barbosa, s.d.). Gravação de Adoniran Barbosa. Compasso 2/4, semínima = 90 (RF39).

No morro do piolho 1959 (Adoniran Barbosa, Jacob de Brito e Carlos Silva), gravação de Adoniran Barbosa. Compasso 2/4, semínima = 112 (RF41).

Chiclete com banana 1959 (Gordurinha e Almira Castilho). Gravação de Gordurinha. Compasso 2/4, semínima = 106 (RF107).

Volta por cima 1962 (Paulo Vanzolini). Gravação de Noite Ilustrada e orquestra. Compasso 2/4, semínima = 92 (RF196).

Trem das 11 1964 (Adoniran Barbosa). Gravação de Demônios da Garoa. Compasso 2/4, semínima = 82 (RF40).

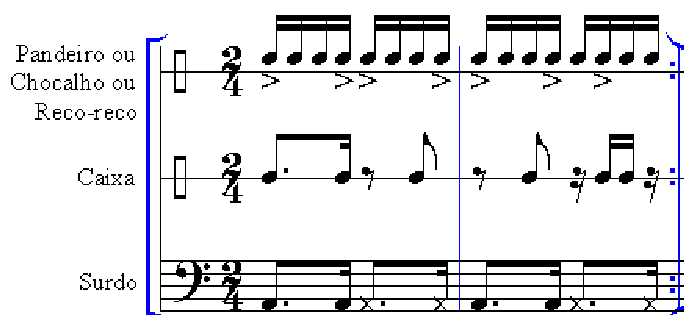
¹⁷⁶ ALMIRANTE, *No tempo de Noel Rosa*, p.67-9. CAZES, H., em *Choro, do quintal ao Municipal*, p.46, indica que a percussão foi introduzida nas gravações a partir de 1915,

17.1. Samba de terreiro e de quadra:

Nas manifestações de confraternização e lazer das comunidades que possuem como referencial as tradições africanas, como, por exemplo, dentre os moradores de alguns morros ou integrantes de escolas de samba do Rio de Janeiro, faz parte a execução e dança do samba. Os sambas são executados por grupos de instrumentistas entre três e oito integrantes e assemelham-se aos sambas de terreiro, sambairado (de roda) ou de partido-alto em razão das letras das músicas serem construídas baseados na alternância entre quadras repetidas e quadras improvisadas.

Características e estrutura rítmica básica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado, caracterizado pelo padrão 'colcheia pontuada-semicolcheia' no segundo tempo do compasso;
3. base rítmica de pulsação feita pela seqüência de semicolcheias;
4. contratempos executados em diferentes momentos;
5. andamento: $\theta = 88 - 112$;
6. instrumental característico: timba, pandeiro e cavaquinho;
7. execução característica em encontros sociais informais, reuniões em área livre das casas e em bares, com ou sem dança;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Meu drama ou Senhora tentação 1967 (Silas de Oliveira e J. Ilarindo, 1955).

Gravação de Ivone Lara e conjunto de ritmo da Escola de samba Império Serrano. Compasso 2/4, semínima = 110 (RF144).

Quantas lágrimas 1970 (Manacéa). Gravação da Velha Guarda da Portela e conjunto. Compasso 2/4, semínima = 94 (RF128).

Sou Imperial 1975 (Avaressé, 1960. Segundo informação da contracapa do disco, o autor é um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano). Gravação de Avaressé e conjunto rítmico. Compasso 2/4, semínima = 104 (RF33).

Ouro, desça do seu trono 1978 (Paulo da Portela, 1929-31). Gravação de Paulo da Portela, Candeia, Alvaiade e conjunto rítmico. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF159).

Aquele abraço 1996 (Gilberto Gil, 1969). Compasso 2/4, semínima = 80 (RF91).

Verdade [199_] (Nelson Rufino e Carlinhos Santos). Gravação de Zeca Pagodinho. Compasso 2/4, semínima = 102 (RF167).

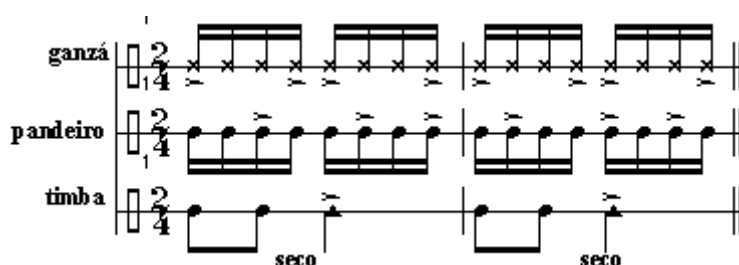
17.2. Samba de partido-alto

É uma das mais tradicionais formas de samba, citada por diversos autores como sendo a origem do samba carioca. É encontrado nas confraternizações informais da comunidade, no terreno da residência, ficou conhecido a partir da década de 1970 como 'samba de fundo de quintal'.

Caracteriza-se por ser estruturado a partir de uma quadra cantada ('tirada') por um dos presentes, que se torna o refrão do samba, sendo as demais quadras criadas pelos cantadores do momento.

O instrumental típico é composto, pelo menos, por uma timba, um pandeiro e um cavaquinho, sendo comum a presença de violão e chocalho.

Estrutura rítmica:



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Casa de bamba 1969 (Martinho da Vila, 1969). Gravação de Martinho da Vila.
Compasso 2/4, semínima = 80 (RF131).

Batuque na cozinha 1972 (João da Baiana). Gravação de Martinho da Vila.
Compasso 2/4, semínima = 80 (RF111).

Canta, canta minha gente 1974 (Martinho da Vila). Gravação de Martinho da Vila.
Compasso 2/4, semínima = 94 (RF130).

17.3. Samba de escola

Samba composto para o desfile da Escola de Samba durante o período de carnaval, sustentando o enredo. Desenvolveu-se no Rio de Janeiro a partir dos desfiles de ranchos, os quais tornaram-se desfiles competitivos, oficiais ou não, desde 1929;

O introdutor do samba de enredo no desfile das Escolas, segundo Cabral,¹⁷⁷ foi Paulo da Portela, em 1931, quando era sambista da Escola de Samba Vai Como Pode, denominada *Portela* a partir de 1935.

¹⁷⁷ CABRAL, S., *As escola de samba*, p.62.

A partir do final da década de 1960, com a transmissão dos desfiles pela televisão, tornou-se um espetáculo visual cada vez maior e mais aprimorado tecnicamente. As baterias passaram a contar entre 180 e 230 integrantes, divididos em naipes de instrumentos de pele (surdos, com *divisi* de até três tempos de marcação), caixas divididas em dois grupos, tamborins, pandeiros, agogôs, reco-recos e cuícas, instrumentos obrigatórios conforme consenso das Ligas de Escolas de Samba do Rio e seguido nos demais Estados onde ocorre essa competição. Eventualmente são acrescentados outros instrumentos de percussão que ‘dobram’ o ritmo.

O tamanho desses conjuntos torna necessária a direção parcial (com chefes de naipes) e a direção geral do conjunto por meio do mestre de bateria. Os instrumentistas também devem estar aptos a caminhar enquanto tocam.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado, considerando as batidas dos surdos ‘de primeira’ e ‘de segunda’;
3. base rítmica de pulsação feita por oito semicolcheias, executadas pelos ganzás e chocalhos em geral, reco-recos e pandeiros; em alguns momentos participam os repiniques e tamborins;
4. contratempos executados por surdos e tambores na oitava semicolcheia do compasso e por tamborins, pandeiros e caixas na segunda, quarta. e oitava. semicolcheias, os agogôs misturam esses desenhos rítmicos com os contratempos dos contra-surdos, tocados de forma abafada no

primeiro tempo do compasso. A característica mais marcante é a variação de acentos encontrada, dependendo da criatividade e possibilidade técnica de cada executante;

5. andamento básico nos desfiles: $\theta = 92$ a 130 nas escolas de samba do R. de Janeiro e $\theta = 108$ a 138 nas escolas de samba em S. Paulo;
6. instrumental característico: dois surdos, caixa, ganzá, tamborim, reco-reco, agogô, repinique, pandeiro e cuíca;
7. execução: basicamente nos desfiles oficiais de carnaval e eventualmente em apresentações especiais;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Yá Yá do cais dourado 1969 (Martinho da Vila e Rodolpho, Escola de Samba Unidos de Vila Isabel). Gravação de Martinho da Vila. Compasso 2/4, semínima = 100 (RF132).

Exaltação à Tiradentes 1974 (Mano Décio, Estanislau Silva e Penteado. Segundo informação na contracapa do disco, o samba surgiu em 1949 com o nome de *Tiradentes*). Gravação de Mano Décio. Compasso 2/4, semínima = 96 (RF129).

Aquarela brasileira 1975 (Silas de Oliveira, 1964, Escola de Samba Império Serrano). Gravação de Martinho da Vila. Compasso 2/4, semínima = 122 (RF145).

História da liberdade no Brasil 1976 (Aurinho da Ilha, Escola de Samba Salgueiro). Gravação de Martinho da Vila. Compasso 2/4, semínima = 124 (RF32).

Bum bum paticumbum prugurundum 1980 (Beto sem Braço e Aloisio Machado, 1964, Escola de Samba Império Serrano) Gravação de Roberto Ribeiro. Compasso 2/4, semínima = 130 (RF55).

O amanhã 1983 (João Sérgio, Escola de Samba União da Ilha). Gravação de João Sérgio. Compasso 2/4, semínima = 118 (RF172).

Batucada fantástica (Anônimo). Gravação de Nilo Sérgio e ritmistas. Compasso 2/4, semínima = 125 (RF9).

17.4. Samba-exaltação

Samba feito em andamento mais rápido, mas que se caracteriza pela temática de exaltação das coisas do país e por um arranjo com a presença de muitos instrumentos, geralmente com uma orquestra ou *big-band*.

Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Aquarela do Brasil 1939 (Ary Barroso, 1939). Gravação de Francisco Alves e Orquestra Radamés Gnattali. Compasso 2/4, semínima = 110 (RF44).

Canta Brasil 1992 (Alcyr Pires Vermelho e David Nasser, 1941). Gravação de Angela Maria e Cauby Peixoto. Compasso 4/4, semínima = 122 (RF201).

17.5. Samba-de-breque

Samba caracterizado por uma pausa repentina na execução musical, com duração variada (desde o tempo de um compasso até uma fermata longa) em que o cantor termina a frase temática ou introduz uma fala sem o acompanhamento instrumental.

Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

Minha palhoça 1935 (J. Cascata, 1935. É considerado primeiro samba-de-breque gravado). Gravação de Sílvia Caldas com solo de chapéu de palha de Dilermando Pinheiro. Compasso 2/4, semínima = 88 (RF73).

O rei do gatilho [199_] (Miguel Gustavo, 1962). Gravação de Moreira da Silva.

Compasso 2/4, semínima = 84 (RF108).

17.6. Samba-canção

Canção baseada na estrutura rítmica do samba, mas composta em andamento lento e compasso 4/4. Surgiu em meados dos anos 1940, tendo feito sucesso crescente até o início da década de 1960.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso quaternário, 4/4;
2. baixo não-sincopado;
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de duas colcheias em cada tempo; dependendo do tipo de grupo essa subdivisão é executada no afuxê, num chocalho ou no 'chimb'al' da bateria;
4. contratempos executados por meio de acentos variados, sendo o mais comum a ocorrência na quarta, sexta e oitava colcheias do compasso. Se houver bateria, esses acentos são feitos no aro da caixa; na ausência, esses acentos são feitos por instrumentos de percussão como o afuxê ou pandeiro e, na falta destes, nos acordes do violão ou do piano.
5. andamento: $\theta = 56 - 72$;
6. instrumental característico: pelo menos um instrumento harmônico (geralmente piano ou violão);
7. execução: em apresentações artísticas, em bares, com ou sem manifestação de dança;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

Linda flor ou **Ai, lô-iô** 1943 (Henrique Vogeler, Luis Peixoto e Marques Porto, 1929. É considerado o primeiro samba-canção.). Gravação de Isaurinha Garcia. Compasso 4/4, semínima = 66 (RF205).

No rancho fundo 1939 (Ary Barroso e Lamartine Babo, 1931). Gravação de Sílvia Caldas. Compasso 4/4, semínima = 72 (RF47).

Feitiço da Vila 1950 (Vadico e Noel Rosa, 1935). Gravação de Aracy de Almeida. Compasso 4/4, semínima = 112 (RF187).

Se todos fossem iguais a você 1956 (Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, 1956). Gravação de Maysa. Compasso 4/4, semínima = 96 (RF121).

A noite do meu bem 1959 (Dolores Duran, 1959). Gravação de Dolores Duran. Compasso 4/4, semínima = 104 (RF84).

Eu sei que vou te amar 1959 (Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, 1959). Gravação de Agostinho dos Santos. Compasso 4/4, semínima = 69 (RF120).

Vingança 1951 (Lupicínio Rodrigues). Gravação de Linda Batista. Compasso 4/4, semínima = 98 (RF161).

Manhã de Carnaval 1961 (Luis Bonfá e Antonio Maria, 1959). Gravação de Sylvia Telles e Barney Kessel. Compasso 4/4, semínima = 69 (RF56).

Maria Betânia 1963 (Capiba, 1945). Gravação de Nelson Gonçalves. Compasso 4/4, semínima = 100 (RF60).

Copacabana 1968 (João de Barro e Alberto Ribeiro, 1946). Gravação de Dick Farney. Compasso 4/4, semínima = 104 (RF108).

Marina 1970 (Dorival Caymmi, 1947). Gravação de Dick Farney. Compasso 4/4, semínima = 84 (RF77).

A flor e o espinho 1972 (Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha, 1957). Gravação de Nelson Cavaquinho. Compasso 4/4, semínima = 84 (RF76).

Ronda 1974 (Paulo Vanzolini, 1967). Gravação de Carmen Costa e orquestra. Compasso 4/4, semínima = 84 (RF195).

As rosas não falam 1976 (Cartola, 1976). Gravação de Beth Carvalho. Compasso 4/4, semínima = 88 (RF67).

Sampa 1978 (Caetano Veloso, 1978). Gravação de Caetano Veloso. Compasso 4/4, semínima = 106 (RF199).

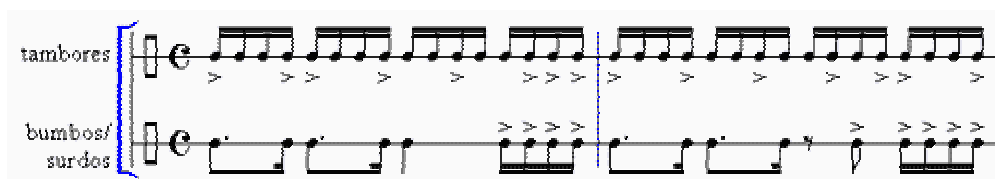
Travessia 1978 (Milton Nascimento e Fernando Brandt, 1968). Gravação de Elis Regina. Compasso 4/4, semínima = 98 (RF137).

17.7. Samba-reggae

Ritmo que mistura elementos rítmicos do samba, 'toques' de atabaques (derivados dos cultos afro-brasileiros) e do *reggae* da Jamaica. Um dos nomes mais citados como introdutor desse ritmo é o de Mestre Neguinho do Samba, ao integrar o grupo Olodum, associação cultural que cultiva, além de ações sociais, a cultura de origem africana. Foi fundado em Salvador, no bairro histórico do Pelourinho, em 1979. Em suas práticas musicais o grupo adotou um conjunto de tambores de diversos tamanhos, que são divididos em 'naipes'.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso quaternário, 4/4;
2. baixo não-sincopado;
3. base rítmica de pulsação feita pela seqüência de semiclocheias tocadas por tambores médios e agudos;
4. contratempos executados por meio de acentos variados, sendo o mais comum a ocorrência na quarta, sexta e oitava colcheias do compasso;
5. andamento: $\theta = 72 - 88$;
6. instrumental característico: tambores de diversos tamanhos;
7. execução: em apresentações para turistas no Pelourinho, durante o Carnaval e festividades em geral;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

Ilê de Luz 1989 (Carlos Lima). Gravação do Bloco Ilê Aiyê, participação de Caetano Veloso. Compasso 4/4, semínima = 96 (RF124).

Deusa do ébano 1989 (Geraldo Rosário de Lima). Gravação de Carlos Lazzo e Bloco Ilê Aiyê. Compasso 4/4, semínima = 98 (RF125).

Swing da cor 1990 (Luciano Gomes). Gravação de Daniela Mercury. Compasso 4/4, semínima = 90 (RF93).

Um povo comum pensar 1992 (Suka). Gravação de Suka e Banda Olodum. Compasso 4/4, semínima = 96 (RF179).

17.8. Samba-rock

Ritmo introduzido na música brasileira pelo cantor e compositor Jorge Benjor (conhecido na época pelo nome artístico de Jorge Ben) no início da década de 1960.

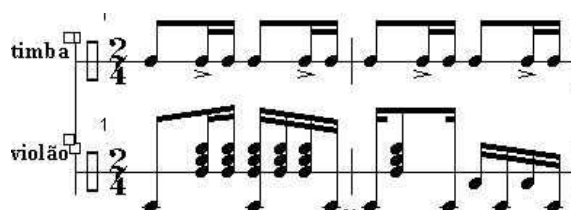
Executante de violão, criou uma estrutura rítmica com marcação acentuada na segunda e quarta colcheias em compasso 4/4. Essa acentuação no contratempo é característica do *rock'n roll*, feito na caixa da bateria. O ritmo do baixo é acentuado à semelhança do maracatu, uma seqüência composta por colcheia pontuada e semicolcheia, influência assumida pelo autor quando afirma, no trecho de um de seus primeiros sucessos, que “Este samba, que é misto de maracatu, é samba de preto velho ...”.¹⁷⁸ Por ter sido aceito primeiramente pelos movimentos da música chamada de ‘jovem guarda’, com apresentações de sucesso no Programa Jovem Guarda, comandado por Roberto Carlos na Televisão Record de São Paulo, a expressão samba-rock ficou associada ao seu estilo musical.

Suas músicas fizeram sucesso nos Estados Unidos e Europa, sendo regravadas por artistas locais. Seu maior sucesso no Brasil foi a

¹⁷⁸ Trecho da composição *Mas que nada*, lançada, lançada em 1963.

música *País Tropical*, cantada como um dos hinos do Movimento Tropicalista no final da década de 1960.

Estrutura rítmica:



Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

Mas que nada 1963 (Jorge Benjor, 1963). Gravação de Jorge Benjor. Compasso 2/4, semínima = 84 (RF53).

País tropical 1969 (Jorge Benjor, 1969). Compasso 2/4, semínima = 86 (RF54).

Chove chuva 1977 (Jorge Benjor, 1963). Gravação de Jorge Benjor. Compasso 2/4, semínima = 80 (RF52).

Mania de voce 1988 (Roberto de Carvalho e Rita Lee, 1979). Compasso 4/4, semínima = 120 (RF72).

18. Tango brasileiro

Segundo Kiefer,¹⁷⁹ “uma das raízes do tango brasileiro é a habanera”, mas este também compartilha da impressão de Siqueira, quando afirma sobre o tango brasileiro “não ser um gênero definido como, por exemplo, a valsa”.¹⁸⁰ O compositor Marcelo Tupinambá denominava suas peças de *tanguinho*, para diferenciá-lo dos *tangos* escritos por Nazaré.¹⁸¹ Ernesto Nazaré indicava, como andamento para seus tangos, semínima = 80 e, para as polcas, semínima = 100.

¹⁷⁹ KIEFER, B., *Música e dança popular*, p.36.

¹⁸⁰ KIEFER, B., *íden*, p.43.

¹⁸¹ SEVERIANO, J. & MELLO, J. E. H., op. cit., p.55.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo não-sincopado;
3. base rítmica de pulsação feita pela síncope síncope resultante da conjugação do baixo com os acordes:
4. contratempos feitos pelos acordes do instrumento;
5. andamento: $\theta = 72 - 100$;
6. instrumental característico: originalmente feitas para piano;
7. execução em apresentações artísticas e de salão;
8. forma de apresentação: nas gravações pesquisadas é instrumental.



Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Odeon 1983 (Ernesto Nazaré, 1910). Gravação de Maria Nadir Patti, piano, *long-play* CBS especial-620.042, 1983]. Compasso 2/4, semínima = 104 (RF139).

Reboliço 1983 (Ernesto Nazaré). Gravação de Maria Nadir Patti, piano, *long-play* CBS especial-620.042, 1983]. Compasso 2/4, semínima = 104 (RF140).

19. Toada

Ritmo de andamento lento, foram encontrados exemplos em gravações de origem variada, não parecendo haver uma região específica ou indicação de origem. A maioria das gravações ouvidas possui temática com características rurais ou contando fatos do cotidiano.

Características e estrutura rítmica:

1. compasso quaternário, 4/4;
2. baixo não-sincopado;

3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de oito semicolcheias. Nas toadas nordestinas costuma-se usar o triângulo (razão da semelhança com o baião), nas gravações de características mineiras, baianas, paulistas e sulistas há uma predominância de chocalho ou afuxê e, em menor escala a caixa; quando executada com bateria é tocada no chimbal;
4. contratempos executados por instrumentos de sons muito curtos, tipo agogô, bloco de madeira ou no aro da caixa;
5. andamento: $\theta = 72 - 100$;
6. instrumental característico: violão, ou viola ou harmônica;
7. execução em apresentações formais e informais, não sendo característica a dança;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.



Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

O meu boi morreu 1916 (Anônimo. Segundo Ary Vasconcelos, em informações na contracapa do disco, “A melodia era a de uma velha canção italiana, arranjada pelo pianista J. Carvalho de Bulhões [...] era uma sátira ao impopular Mal. Hermes da Fonseca – o Dudu, da marchinha- que governara o Brasil”). Gravação de Bahiano. Compasso 2/4, semínima = 74 (RF21).

Meu Noivado 1929 (João Pernambuco). Gravação de Jararaca com João Pernambuco e Zezinho do Banjo (violões). Compasso 2/4, semínima = 96 (RF150).

De papo pro ar 1931 (Joubert de Carvalho e Olegario Mariano, 1931). Gravação de Gastão Formenti e maestro Pixinguinha. Compasso 2/4, semínima = 78 (RF71).

Cantiga do sapo 1960 (Jackson do Pandeiro e Buco do Pandeiro). Gravação de Jackson do Pandeiro. Compasso 2/4, semínima = 96 (RF110).

Cabôca de Caxangá 1971 (João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense). Gravação de Paulo Tapajós. Compasso 2/4, semínima = 84 (RF151).

A manifestação acontece com a participação de dois jogadores, que participam do que se convencionou chamar de ‘roda’, tendo como estrutura musical um grupo formado por berimbau (o principal), acompanhado basicamente por atabaque e pandeiro, podendo ser encontrados também o agogô, o afuxê, a cabaça e o reco-reco.

O som do berimbau é obtido por meio da percussão da vareta na corda de metal, sendo possível modificar a altura desta com a pressão de uma moeda ou pedra posicionada entre os dedos da mão que sustenta o instrumento, o que possibilita a execução de um intervalo melódico, geralmente uma segunda menor.

No ‘jogo’ da capoeira são entoadas cantigas, chamadas de ‘cantos corridos’ e ‘ladainhas’. Segundo Areias,¹⁸³ as ladainhas contam histórias ‘tiradas’ pelo cantador, “sem interferência do coro”. Neste canto não há ‘jogo’ e todos esperam o seu final. No ‘canto corrido’ “as frases são ditas aleatoriamente, falando de assuntos diversos, e a participação do coro é imediata e necessária desde o início”. No ‘canto corrido’, a pedido dos ‘jogadores’, do mestre ou do instrumentista do berimbau, são executados os ‘toques’, que determinam o andamento do jogo.

Dentre esses toques, destacam-se:

1) toque de Angola, executado para aquecimento e “jogo” livre:

183 ARE

2) toque São-Bento pequeno, executado no jogo de exibição, chamado também de Jogo solto.



3) toque São-Bento grande, executado no 'jogo' regional, chamado também de 'jogo duro', cujo objetivo é derrotar o adversário:



Outros 'toques' significativos são:

4) toque de Benguela; executado no 'jogo' de angola, um tipo de exibição onde a agilidade e a técnica são avaliados como numa competição;

5) toque Apanha laranja no chão tico-tico, executado em demonstrações onde os jogadores tentam apanhar dinheiro do chão com a boca enquanto jogam;

6) toque Amazonas, executado durante a competição em que os jogadores procuram demonstrar domínio técnico e

7) toque de Luna, executado para mestres e formados

Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Berimbau 1964 (BadenPowell). Gravação de Baden Powell. Compasso 2/4, semínima = 94 (RF160).

Domingo no parque 1967 (Gilberto Gil). Gravação de Gilberto Gil e Os Mutantes. Compasso 2/4, semínima = 96 (RF92).

Capoeira de Angola (Anônimo). Gravação de Mestre Caiçara. Compasso 2/4, semínima = 70 (RF13).

São Bento grande (Anônimo). Gravação de Mestre Caiçara. Compasso 2/4, semínima = 66 (RF25).

São Bento pequeno (Anônimo). Gravação de Mestre Caiçara. Compasso 2/4, semínima = 69 (RF26).

Toque de Santa Maria (Anônimo). Gravação de Mestre Caiçara. Compasso 2/4, semínima = 76 (RF27).

Pisa na linha levanta o boi. (Anônimo). Gravação de Mestre Caiçara. Compasso 2/4, semínima = 100 (RF23).

21. 'Toque' de Ogum

Dentre os 'toques' de atabaques realizados nas manifestações religiosas afro-brasileiras, pudemos reconhecer, dentre as obras pesquisadas, apenas o uso do 'toque' de Ogum, cuja estrutura mais comum encontrada é a seguinte:

The musical notation is presented in three staves, all in 2/4 time. The first staff, labeled 'afuchê ou cabaça', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff, labeled 'agogô duplo', shows a pattern of eighth notes with accents. The third staff, labeled 'atabaque principal', shows a pattern of eighth notes with accents. A bracket under the third staff is labeled 'som abafado'.

Obras representativas na ordem cronológica da gravação pesquisada:

Festa de Ogum 1975 (Babi de Oliveira, s.d.). Gravação de Inezita Barrozo.
Compasso 2/4, semínima = 102 (RF143).

Ponto de Ogum [198_] (Anônimo). Gravação Centro Espírita Obreiros de Oxalá,
[197_]. Compasso 2/4, semínima = 110 (RF24).

A deusa dos Orixás 2000 (Romildo e Toninho, 1975). Gravação de Clara Nunes.
Compasso 2/4, semínima = 104 (RF162).

22. Xote

Pudemos distinguir dois tipos de ritmos com semelhante denominação fonética, tendo sido mais comum a grafia ‘chotis’ para o ritmo encontrado na região Sul do país. Como este possui características vinculadas à tradição regional, dedicamos nossa pesquisa ao ritmo encontrado na região nordeste, adotando uma das grafias mais utilizadas.

O xote nordestino, além de uma corruptela do nome, herdou do *schottisch*, segundo Cazes, o “uso de figuras pontuadas na melodia”, com a marcação rítmica e os andamentos mais ligeiros “totalmente diversos do original”. O escritor Kiefer também destaca ser de compasso binário ou quaternário “e o andamento rápido”.¹⁸⁴

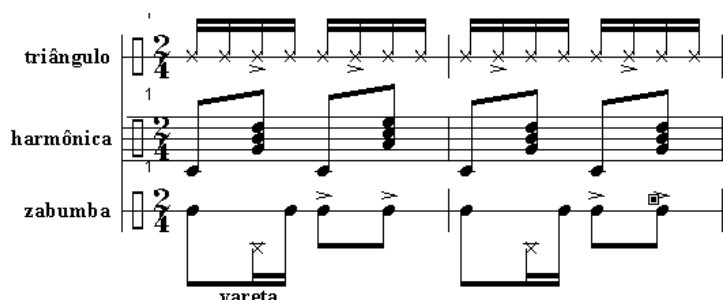
O estrutura seguinte é típica desse ritmo, comum em peças festivas alemãs.

$$\theta = 112$$



É possível verificar que essa estrutura e o andamento, não se assemelham a seguinte, extraída da obra *Peba na Pimenta*, de João do Vale e que é a estrutura básica do xote::

$$\theta = 72$$



Citado em livros na década de 1940 e gravado em discos em meados da década de 1950, tornou-se ritmo de sucesso. primeiramente aqueles executados pelos conjuntos instrumentais típicos do baião.

Características:

1. compasso binário, 2/4;
2. baixo sincopado, colcheia pontuada- semicolcheia no primeiro tempo;
3. base rítmica de pulsação feita pela subdivisão de oito semicolcheias por compasso, acentuando-se a terceira e sétima;
4. contratempos executados na segunda e quarta colcheias;
5. andamento: $\theta = 64 - 78$;
6. instrumental característico: basicamente a harmônica, e os demais dependendo da região e do estilo da obra;
7. execução principalmente em festividades, para ser dançado em par;
8. forma de apresentação: em todas as gravações pesquisadas é cantado.

Obras representativas em ordem cronológica de gravação pesquisada:

Pisa na fulô 1957 (João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior, 1957), gravação de João do Vale. Compasso 2/4, semínima = 72 (RF190).

Meu sentido era na bela [196_] (João do Vale e Ary Monteiro). Gravação de Luiz Vieira. Compasso 2/4, semínima = 66 (RF189).

Peba na pimenta 1965 (João do Vale, João Batista e Adelino Rivera, 1957).

Gravação de João do Vale. Compasso 2/4, semínima = 74 (RF188).

No meu pé de serra 1970 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Gravação de Luiz

Gonzaga. Compasso 2/4, semínima = 76 (RF106).

Sobradinho 1977 (Sá e Guarabyra). Gravação de Sá e Guarabyra. Compasso

2/4, semínima = 76 (RF169).

Táxi lunar [198_] (Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e Alceu Valença). Gravação de

Alceu Valença. Compasso 2/4, semínima = 72 (RF34).

CONCLUSÃO

Apesar das dificuldades encontradas, principalmente com relação ao acesso a gravações significativas que fornecessem maiores garantias no estabelecimento das estruturas rítmicas em conformidade com a execução, a hipótese que norteou nossa pesquisa - a possibilidade de estabelecer a estrutura musical dos ritmos significativos encontrados no Brasil e classificá-los - mostrou-se verdadeira.

Houve limitações, principalmente aquelas impostas pela extensão do tema, as quais só puderam ser avaliadas na medida em que realizamos o trabalho.

Valendo-nos dos procedimentos utilizados desde os primórdios da ciência, usando os sentidos como meio de verificação, a partir da

audição das gravações selecionadas, pudemos determinar ocorrências de padrões de ritmos que caracterizam os gêneros musicais significativos do país, estabelecendo o que denominamos de estrutura rítmica.

O que destacamos com maior relevância é que só foi possível estabelecer a estrutura da maioria dos ritmos pesquisados a partir da definição de três níveis de registro de dados musicais objetivos, considerando a altura sonora dos instrumentos característicos utilizados: grave, médio e agudo. Se comparada com a estrutura de algumas peças de origem européia como a valsa, a giga ou a *bourrée* ou a *tarantella*, exemplificada a seguir, em que é possível construir a estrutura rítmica em apenas um nível, devemos considerar a estrutura rítmica da música brasileira mais complexa,.

Estrutura rítmica básica da Tarantella **6/8** $\theta \varepsilon \theta \varepsilon \therefore \theta \varepsilon \theta \varepsilon \therefore$ etc...

Além desse fato, encontramos conjunções e sobreposição de padrões rítmicos em todos os níveis, cujos resultados determinam as características dos gêneros pesquisados, independente da autenticação ou não de uma linha rítmica, seja ela debitada à influência africana, européia ou indígena.

Os gêneros com clara identificação cultural, como o 'Toque' de Ogum e 'Toques' de Capoeira e suas raízes africanas ou a Modinha e sua descendência rítmica de canções européias, podem ser citados como pontuais se levarmos em conta uma análise mais abrangente ao considerar, por exemplo, o instrumental utilizado, como os atabaques e berimbau nos 'Toques' e a guitarra portuguesa na Modinha.

Desse modo, foi possível caracterizar e descrever o objeto pesquisado (o ritmo) conforme a execução musical encontrada em peças significativas, tornando esse dado objetivo com o registro gráfico do padrão musical mais encontrado.

Como uma das características do conhecimento objetivo é a possibilidade de quantificação, mensuração e classificação, foi possível estabelecer agrupamentos de gêneros conforme características musicais comuns encontradas na estrutura proposta, dividida em sons graves, médios e agudos. Os grupos estruturais são os seguintes:

1. Sons graves (baixo)

1.1 ritmos de baixo não-sincopado:

Boi (todos os tipos), Bossa-nova, Choro, Coco-de-roda (algumas ocorrências), Frevo, Guarânia, Ijexá, Maracatu-de-baque-virado, Marcha (todos os tipos), Maxixe (os de instrumentos solistas), Moda-de-viola, Modinha, Rancheira, Samba (exceto o de partido-alto), Tango brasileiro, Toada, Toque de Capoeira, Toque de Ogum e Xote;

1.2. ritmos de baixo sincopado:

Baião, Carimbó, Coco-de-roda (algumas ocorrências, Maracatu-de-baque-solto, Maxixe e Samba-de-partido-alto;

2. Sons médios:

2.1. ritmos com subdivisão simétrica

Ciranda, Coco, Guarânia, Frevo, Maracatu, Marcha, Modinha, Toada, Rancheira, 'Toques' de capoeira, Xote;

2.2 ritmos com subdivisão assimétrica

Boi, Bossa nova, Choro, Carimbó, Guarânia, Ijexá, Maxixe, Samba, Tango brasileiro, 'Toque' de Ogum.

3. Sons agudos:

3.1. ritmos com subdivisão simétrica

Baião, Bossa nova, Choro, Ciranda, Coco, Guarânia, Ijexá, Maracatu, Marcha, Maxixe, Samba, Toada, 'Toques' de capoeira, 'Toque' de Ogum e Xote;

3.2 ritmos com subdivisão assimétrica

Boi, Carimbó, Frevo, Marcha, Marcha-rancho, Moda de viola, Rancheira, Tango brasileiro, 'Toques' de capoeira;

A partir desses agrupamentos, é possível verificar que, com relação ao elemento musical do baixo, a maioria dos ritmos pesquisados é não-sincopado, característica encontrada tanto na música de origem africana, quanto européia ou indígena, impossibilitando que seja dada primazia a uma ou outra fonte de influência.

É possível verificar também que, do ponto de vista dos padrões ou desenhos rítmicos encontrados, chamados eventualmente de 'marcação' do baixo, as variações são restritas. O Boi-bumbá, o Choro, o Maracatu-de-baque-solto, o Samba e a Toada, por exemplo, têm execução

idêntica na sequência de colcheia pontuada, semicolcheia e semínima, apesar de ocorrerem em manifestações de origem e temática distintas; o Frevo, a Ciranda e a Marcha caracterizam-se por ter o baixo coincidente com os tempos do compasso e o Baião e o Coco são coincidentes na sequência sincopada de colcheia pontuada e semicolcheia, seguida de pausa ou ligada a outra nota no segundo tempo do compasso.

Se a Marcha, de baixo simétrico, está relacionada com a cultura de característica militar européia (influenciada ou derivada das ‘bandas turcas’), encontramos ritmos de baixos simétricos e ‘marcados’ cultivados pelas comunidades afro-brasileiras como o Ijexá e a Capoeira. Com o mesmo tipo de batida de baixo é possível acompanhar gêneros de origens distintas. Portanto, a partir deste elemento rítmico não é possível afirmar que haja primazia de fontes de influência africana, como encontramos em alguns autores, não sendo possível atribuir a esse elemento aspectos que determinem riqueza ou variedade rítmica.

Quanto à simetria e assimetria, encontramos equilíbrio na distribuição de ocorrências na região sonora média, onze e dez, respectivamente, estando presentes ritmos com influências derivadas da música de origem africana ou européia em ambos os grupos. Da mesma forma que a verificação anterior, não é possível estabelecer alguma relação de predomínio racial ou cultural nos padrões encontrados

A característica que chama mais a atenção, cuja ocorrência é sistemática na região aguda de diversos ritmos pesquisados, é a sequência quase ininterrupta de semicolcheias, um padrão característico

nos ritmos cultivados pelas comunidades afro-brasileiras, ou dela derivados, encontrado no Samba, no 'Toque' de Ogum, Toques de capoeira, Ijexá e Carimbó.

Esse padrão está disseminado em outros gêneros musicais, cuja origem e fixação possuem características com maior influência européia, como o Baião, o Boi, o Choro e o Maxixe. A sequência foi incorporada de tal modo que torna impossível imaginar, por exemplo, o Baião sem esse padrão executado no triângulo, o Choro sem essa execução no pandeiro ou o Maxixe sem a marcação no chocalho e na caixa.

A execução da sequência de semicolcheias assume uma função que podemos chamar de 'metronômica', auxiliando a manutenção do andamento. Além disso, por estar sendo executada uma subdivisão de quatro batidas, considerando-se a semínima como padrão mais comum, torna possível a execução de vários acentos musicais num só compasso. O executante da sequência tem maior liberdade para distribuir acentuações e os demais executantes têm maior segurança para introduzi-los, conforme o desejo criativo, em razão do apoio 'metronômico' desse padrão.

Desse modo, podemos destacar uma primeira característica rítmica da música popular brasileira, encontrada de forma recorrente: a sequência de subdivisões.

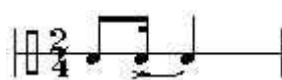
Uma outra característica decorre, como afirmamos, dessa sequência, que predispõe os executantes às variações de marcação por meio de acentos. Essas variações tornam-se um elemento que pode caracterizar a idéia de riqueza, discutida no Capítulo II (Características

rítmicas), mas que não é tratada de forma objetivamente musical pelos autores citados.

A constatação de dois ou mais acentos por compasso foi comum em nosso levantamento e, dentre eles, o mais característico é o que ocorre na quarta semicolcheia do padrão seqüencial, eventualmente seguido por acento na primeira semicolcheia da seqüência seguinte, como no exemplo a seguir:



Essa seqüência é encontrada no Samba, no 'Toque' de Ogum e executada de forma integral pelo pandeiro no Choro, no nível estrutural agudo do Carimbó e do Maracatú e é essencial na região grave do Baião, como neste exemplo:



Essa mesma acentuação ocorre nos baixos da Moda de viola e da Toada-canção, tocada pelos bordões do violão ou viola e no Xote, toado pelos baixos da harmônica ou pela zabumba.

É possível, portanto, indicar este padrão como significativo, enquanto elemento característico disseminado entre gêneros musicais representativos do país, seja de forma integral ou disperso nos níveis estruturais.

Como pudemos registrar em nosso trabalho, uma das características mais marcantes do Samba é a acentuação do segundo tempo de cada compasso, e esse padrão de síncopa, apesar de ocorrer de forma eventual no primeiro tempo, é executada fundamentalmente no segundo tempo, como neste exemplo:



O que ocorre, com alguma frequência, é que alguns intérpretes e arranjadores fazem executar um e outro gênero de forma semelhante, levados também pela influência da marcação do baixo simétrico e pela existência do padrão seqüencial de semicolcheias em ambos os gêneros.

Esse padrão também é encontrado conjugado em outros níveis da estrutura, como é o caso dos tambores presentes no Samba, principalmente o Samba de escola. Neste caso, devemos registrar a ocorrência de um fato singular: a transformação da seqüência sincopada

congadas, o moçambique, o jongo, as danças gaúchas como o anu, a chamarrita e o vaneirão.

Acreditamos que este mapeamento possa ter uma função prática, na medida em que é possível, a partir dele, elaborar uma metodologia de ensino técnico que facilite aos interessados a execução dos ritmos característicos do país, utilizando-se para isso das informações musicalmente objetivas que foram organizadas.

Como afirmamos no início da pesquisa, ficamos surpresos por não haver encontrado trabalhos que abordassem o tema de modo objetivo. Dessa forma, esperamos ter contribuído para animar o desenvolvimento de novas pesquisas que desvendem melhor o universo da música popular brasileira, não só como forma de auto-conhecimento, enquanto cidadão brasileiro, como também pela representatividade cultural, meio de auto-afirmação e importância comercial que essa manifestação artística tem assumido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, R. *Compêndio de história da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Brigue, 1958. 185p.

_____. *História da música brasileira*. 1.ed. Rio de Janeiro: F.Brigue, 1926. 238 p.

_____. *Manual de coleta folclórica*. Rio de Janeiro: Campanha de defesa do Folclore, 1965. p.171-2.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p.67-9.

ALENCAR, E. *O Carnaval carioca através da música*. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, FUNARTE, 1979. 638p.

ALVARENGA, O. *Musica popular brasileña*. México: Fondo de Cultura Economica, 1947. 272p.

ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; S.

Paulo: EDUSP, 1989. 701p.

_____ *Evolução social da música no Brasil*, In:____. *Aspectos da música brasileira*. S. Paulo: Livraria Martins, 1965. p.15-40

_____ *Modinhas imperiais*. São Paulo: Martins, 1964, p.8.

_____ *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, [1963]. p.33-59.

_____ *O samba rural paulista*. In: Aspectos da música brasileira. S. Paulo: livraria Martins, 1965. p.145-234

_____ *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Martins, [1962].

ARAÚJO, A. M. *Cultura popular brasileira*. 2.ed. São Paulo:

Melhoramentos, 1973. p.118-32.

AREIAS, A. *O que é capoeira?* S. Paulo: Brasiliense, [198_]. 113p.

AZEVEDO, L. H. C. *Bibliografia musical brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952. 253p.

CABRAL, S. *As escolas de samba*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. 157p.

CALDEIRA FILHO, J. C. Cem anos de música brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jan. 1975. Suplemento do Centenário, p.5-8

CAMPOS, A., *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva/USP, 1978

CARLINI, A. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*. São Paulo, 1994. p.51-75. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.

- CARVALHO, E. *Cultura musical – incentivo à criatividade e preservação do patrimônio*. In: FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA, 1972, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1974. p.53-72.
- CASCUDO, L.C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3.ed. R. de Janeiro: EDIOURO, [1972]. 930p.
- CAZES, H. *Choro, do quintal ao Municipal*. 2.ed. São Paulo: ed. 34, 1999.
- CERNICHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile*. Milano: ed. Fratelli Riccioni, 1926. 617p.
- CRESTON, P. *Principles of rhythm*. Melville: Belwin Mills, s.d. p.III-VI, 1-3.
- ENCICLOPÉDIA de música brasileira. São Paulo: Art editora, 1977. 2v. 1190p.
- GALLET, L. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934. p.54-6.
- JOTA EFÊGÊ. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: ed. Letras e Artes, 1965. p.47-51.
- KIEFER, B. *A modinha e o Lundu*, duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1977. 50p.
- _____. *Música e dança popular*. Porto Alegre: Movimento, 1979. 61p.
- LIMA, R. T. *Abêcê do folclore*. 4.ed. São Paulo: Ricordi, s.d. 301p.
- LODY, R. G. *Afoxé*. Rio de Janeiro: MEC, 1976. 35p. (Cadernos de Folclore 7)
- _____. *Samba de caboclo*. Rio de Janeiro: MEC, 1977. 29p. (Cadernos de Folclore 17).

- LODY, R., & SÁ, L., *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Inst. Nacional de Folclore, Inst. Nacional de Música, 1989. p.20.
- LOPES, N. Pagode, o Samba Guerrilheiro do Rio. In: VARGENS, J. B. M. (Org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986. p.91-109
- LUSSY, M. *El ritmo musical*. 3.ed. Buenos Aires: Ricordi, [1945]. p.1-3.
- MARIZ, V. *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 352p.
- MEDINA, C. A. *Música popular e comunicação: um ensaio sociológico*. Petrópolis: Vozes, 1973. p.16-8.
- MELLO, J. E. H. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos / EDUSP, 1976. 280p.
- MOURA, R. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1983. p.77-80
- MUKUNA, K. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, s.d. 230p.
- MUNIZ JÚNIOR, J. *Do batuque à escola de samba*. São Paulo: Símbolo, 1976. 207p.
- NEVES, G. S. *Variações sobre o tangelomango*. *Rev. Brasileira de Folclore*, Ano XIV, n.41, p.13-36. Maio-agosto1976.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 148p.

- PEIXE, G. Música folclórica e música popular. In: II CONGRESSO DE PESQUISA DE FOLCLORE, 1977, São Paulo. *Anais ...*, 1977, São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p.39-68.
- _____. Zabumba, Orquestra Nordestina. *Rev. Brasileira de Folclore*, v.10, n.26, p.15-38, 1970.
- PETIA, R. *Capoeira: o jeito brasileiro de ir a luta*. In: Revista Superinteressante. São Paulo: ed. Abril, ano 10, n.5, 1996. p.45-57.
- ROMERO, S. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985. p.31-4
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.13-57, 131-42.
- SANTOS, D. M. (Mestre Didi). *História de um terreiro Nagô: crônica histórica*. São Paulo: Cartago, 1994. p.80-5.
- SEVERIANO, J., MELLO, J. E. H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. S. Paulo: Ed. 34, 1997. Vol. 1 (1901-1957), 368p. e Vol. 2 (1958-1985) 368p.
- SILVA, F. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: FUNARTE, São Paulo: IMESP, 2001. p.143-5
- SOARES, L. G. *Mário de Andrade a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936-1939*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983. p.7-12.
- SODRÉ, M. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. 74p.

SODRÉ, N. W. *Síntese de história da cultura brasileira* 17.ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994. 136p.

SQUEFF, E., WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. 190p.

TINHORÃO, J. R. Com pandeiro, cuíca e tamborim. In *Samba de terreiro e de enredo*. S. Paulo: Abril, História da Música Popular Brasileira, gêneros, 1982, p.3

_____ *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. 2.ed. R. de Janeiro: Vozes, 1975. 235p.

VALENÇA, J. R. *Modinha: raízes da música do povo*. São Paulo: Dow Química, 1985. 120p.

Métodos musicais

AIRTO. *The spirit of percussion*. New Jersey: Hal Leonard Publ., 1985. 64p.

ARIZA, J. R. *Toque bateria*. São Paulo: Zimbo, [s.d.]. 111p.

D'ÁVILA, N. R. *Batucada brasileira*. Santos: ed. da autora., [1990] 95p.

DIAFÉRIA, J. (*Jucata*) *Método de bateria*. Ed. português-inglês, São Paulo: Fermata, [s.d.]. 20p.

_____ *Samba e outros ritmos do Brasil*. São Paulo: Fermata, 1980. 20p.

_____ *Ritmos brasileiros; método de bateria*. São Paulo: Fermata, s.d. 21p.

ROCCA, E. N. (Bituca). *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986. 89p.

SALAZAR, M. *Samba for all*. São Paulo: Vitale, 1996. 28p.

REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS

Abreviaturas utilizadas:

CD = Compact disc

GMPB = Os Grandes da MPB (Madri: Ediciones Del Prado)

GSH = Os grandes sambas da história (R. de Janeiro: Editora Globo)

HMPB = História da música popular brasileira (S. Paulo: Abril cultural)

NHMPB = Nova História da Música Popular Brasileira (S. Paulo: Abril cultural)

rpm = rotações por minuto

1. ABREU, Zequinha de. *Tico-tico no fubá* (disco). Ademilde Fonseca. S. Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 51). Choro
2. ALVES, A. *Ciranda* (disco). Baracho e coro. S. Paulo: Marcus Pereira, 1973. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Música Popular do Nordeste 3). Ciranda.
3. ALVES, A. *Ciranda da Zona da Mata* (disco). Quinteto Violado. S. Paulo: Marcus Pereira, 1973. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Música Popular do Nordeste, 3). Ciranda.
4. ALVES, A. *Ciranda da Zona da Mata* (disco). Quinteto Violado. S. Paulo: Marcus Pereira, 1973. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Música Popular do Nordeste, 3). Ciranda.
5. ALVES, Ataulfo e LAGO, Mário. *Ai, que saudade da Amélia* (disco). Ataulfo Alves. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 29). Samba.
6. ALVES, Francisco. *Samba de verdade* (disco). Francisco Alves. S. Paulo: EMI-Odeon-Coronado, C-10.1000, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba.
7. ANDRÉ FILHO. *Alô alô* (CD). Carmem Miranda e Mário Reis. R. de Janeiro: BMG, V1100.026, 1993. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba.

8. ANÔNIMO. *Afoxé* (disco). Bloco Filhos de Gandhi. R. de Janeiro: FUNARTE, CDFB10, 1976. 1 disco, 33 rpm, mono, 5 pol. Ijexá.
9. ANÔNIMO. *Batucada fantástica* (CD). Nilo Sérgio e ritmistas. S. Paulo: Musidisc 7776068, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba de escola.
10. ANÔNIMO. *Boi-de-mamão* (disco). Grupo de boi de Itacorobi (SC). S. Paulo: Marcus Pereira, MPA9315, 1975. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Música Popular do Sul, 2). Boi-de-mamão.
11. ANÔNIMO. *Boi malhado* (disco). Ely Camargo, S. Paulo: RCA, 103.0104, 1974. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Boi-bumbá.
12. ANÔNIMO. *Cantiga de Exu* (disco). Bloco Filhos de Gandhi. R. de Janeiro: FUNARTE, CDFB10, 1976. 1 disco, 33 rpm, mono, 5 pol. Ijexá.
13. ANÔNIMO. *Capoeira de Angola* (CD). Mestre Caiçara. s.l., EMI472.511-2, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Toque de capoeira.
14. ANÔNIMO. *Casinha pequenina* (disco). Nara Leão. S. Paulo: Marcus Pereira, 410.5011, 1974. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste, 1). Modinha.
15. ANÔNIMO. *Coco Ariri* (disco). Ely Camargo, S. Paulo: RCA, 103.0104, 1974. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Coco.
16. ANÔNIMO. *Festa do boi* (disquete). Grupo de Pindaré, Maranhão: Governo do Estado do Maranhão, s.d. 1 disquete, mp3, mono, 3,5 pol. Boi-de-matraca.
17. ANÔNIMO. *Festa do boi* (disquete). Grupo Maracanã e Grupo Liberdade Maranhão: Governo do Estado do Maranhão, s.d. 1 disquete, mp3, mono, 3,5 pol. Boi-de-zabumba.
18. ANÔNIMO. *Ijexá* (CD). A. Mozer, R. Rosso, E. Pompolino. S. Paulo: Luzes/Caritas, CD537, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Ijexá.
19. ANÔNIMO. *Modinha* (disco). Artur, o cançonetista. [R. de Janeiro: Columbia, 11.612, [1908]. 1 disco, 78 rpm, mono, 10 pol. Modinha.
20. ANÔNIMO. *Moreninha, se eu te pedisse* (disco). Renato Teixeira. S. Paulo: Marcus Pereira, MPA9324, 1974. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Música popular do Centro-Oeste/Sudeste, 1). Modinha.
21. ANÔNIMO. *O meu boi morreu* (disco). R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C10.100, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Toada.
22. ANÔNIMO. *Ogum vai ao Ló* (disco). Centro Espírita Obreiros de Oxalá. R. de Janeiro: CID, 4038, 1977. 1 disco, estéreo, 12 pol. Ponto de Ogum.

23. ANÔNIMO. *Pisa na linha levanta o boi*. (Anônimo). Mestre Caiçara. s.l., EMI472.511-2, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Toque de capoeira.
24. ANÔNIMO. *Ponto de Ogum* (disco). Centro Espírita Obreiros de Oxalá. R. de Janeiro: CID, 4038, 1977. 1 disco, estéreo, 12 pol. Ponto de Ogum.
25. ANÔNIMO. *São Bento Grande* (CD). Mestre Caiçara. s.l., EMI472.511-2, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Toque de capoeira.
26. ANÔNIMO. *São Bento pequeno* (CD). Mestre Caiçara. s.l., EMI472.511-2, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Toque de capoeira.
27. ANÔNIMO. *Toque de Santa Maria* (CD). Mestre Caiçara. s.l., EMI472.511-2, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Toque de capoeira.
28. ANÔNIMO. *Tou mandando brasa no meu Carimbó* (disco). Gigantes da Ilha. S. Paulo: Marcus Pereira MPA9354, 1976. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Música popular do Norte, 4).Carimbó.
29. ANUNCIAÇÃO, Candoca da, ALMIRANTE. *Na Pavuna* (disco). Almirante. R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C-10.100, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba.
30. ARAÚJO, Manezinho. *Cuma é o nome dele?* (disco). Manezinho Araújo. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rtpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 62). Coco.
31. ARAÚJO, Severino. *Espinha de bacalhau* (disco). Severino Araújo e orquestra, S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 54). Choro
32. AURINHO DA ILHA. *História da liberdade no Brasil* (CD). Martinho da Vila. R. de Janeiro: Globo/BMG, 7432152285-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba de escola.
33. AVARESE *Sou Imperial* (disco). Avarese e conjunto rítmico. S. Paulo: Abril cultural, 1982. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Samba 2). Samba de terreiro.
34. AZEVEDO, Geraldo, ZÉ RAMALHO, VALENÇA, Alceu. *Táxi lunar* (disco). Alceu Valença. R. de Janeiro: Globo/RGE, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (Série Compositores, 33). Xote.
35. AZEVEDO, Waldir e PEREIRA COSTA. *Brasileirinho* (disco). Waldir Azevedo. S. Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 51). Choro

36. BABO, Lamartine. *Chegou a hora da fogueira* (CD). Carmem Miranda e Lamartine Babo. R. de Janeiro: BMG, 100.026, 1993. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (Acervo especial). Marcha.
37. BABO, Lamartine. *Isso é lá com Santo Antonio* (CD). Carmem Miranda e Mário Reis. R. de Janeiro: BMG, V100.026, 1993. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (Acervo especial). Marcha.
38. BANDOLIM, Jacó do. *Noites cariocas* (disco). Jacó do Bandolim, S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 51). Choro ou Samba-choro.
39. BARBOSA, Adoniran. *Saudosa maloca* (CD). Adoniran Barbosa. R. de Janeiro: Globo/BMG16, CD7432153685-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 16). Samba.
40. BARBOSA, Adoniran. *Trem das 11* (disco). Demônios da Garoa. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 49). Samba.
41. BARBOSA, Adoniran, BRITO, Jacó de e SILVA, Carlos. *No morro do piolho* (CD) Adoniran Barbosa. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432153685-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 16). Samba.
42. BARROS, Raul de, SANTOS, Ari dos. *Na Glória* (disco). Raul de Barros. Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 54). Choro
43. BARROS, Theo de, VANDRÉ. *Disparada* (disco). Jair Rodrigues. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 67). Moda.
44. BARROSO, Ary. *Aquarela do Brasil* (disco). Francisco Alves e orquestra. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 CD, estéreo, 4,6 po (NHMPB, 14). Samba exaltação.
45. BARROSO, Ary. *Dá nela* (disco). Francisco Alves. R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C-10.1000, {198_}. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marchinha.
46. BARROSO, Ary. *Na baixa do sapateiro* (CD). Sílvio Caldas R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152776-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 9). Samba.
47. BARROSO, Ary, BABO, Lamartine. *No rancho fundo* (CD). Sílvio Caldas. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152776-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 9). Samba-canção.

48. BARROSO, Ary, PEIXOTO, Luís. *Na batucada da vida* (CD). Carmem Miranda. R. de Janeiro: BMG, V100.026, 1993. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba.
49. BASÍLIO, Nonô. *Casa de caboclo* (disco). Inezita Barroso. S. Paulo: Copacabana CLP11.200, [196_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Moda de viola
50. BASILIO, Nonô, VAGO, Índio. *Mágoa de boiadeiro* (CD). Pedro Bento e Zé da Estrada. R. de Janeiro: BMG, VPE0047, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Toada.
51. BELMONTE, GOYA. *Paulistinha ou Saudade da minha terra*. Belmonte e Amaral. S. Paulo, BMG, VPE0047, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Guarânia.
52. BENJOR, Jorge. *Chove chuva* (CD). Jorge Benjor. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 28). Samba-rock
53. BENJOR, Jorge. *Mas que nada* (disco). Jorge Benjor. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 28). Samba-rock.
54. BENJOR, Jorge. *País tropical* (disco). Jorge Benjor. R. de Janeiro: Phillips, 1969. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba-rock.
55. BETO SEM BRAÇO, MACHADO, Aloísio. *Bum bum paticumbum prugurundum* (CD). Roberto Ribeiro. R. de Janeiro: Columbia, 981363, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba de escola.
56. BONFÁ, Luis, ANTONIO MARIA. *Manhã de Carnaval* (CD). Sylvia Telles e Barney Kessel. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155291-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 25). Samba-canção.
57. BORGES, Paulo. *Cabecinha no ombro* (CD). Almir Sater. R. De Janeiro: BMG 94448, 2000. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Guarânia.
58. CALDAS, Sílvio, BARBOSA, Orestes. *Chão de estrelas* (disco). Sílvio Caldas. S. Paulo: Abril cultural, 1971. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 23). Modinha.
59. CANINHA, VISCONDE de PYCOHIBA. *É batucada* (disco). Moreira da Silva. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHNPB, 36). Samba
60. CAPIBA *Maria Betânia* (disco). Nelson Gonçalves. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (NHMPB, 35). Samba-canção.

61. CAPIBA. *Nação Nagô* (disco). Titulares do Ritmo e conjunto rítmico. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB35). Maracatu.
62. CAPIBA. *Verde mar de navegar* (disco). Claudionor Germano e conjunto rítmico. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB35). Maracatu.
63. CARDIM, Gomes, MEDEIROS, Geraldo. *Prá dançar o carimbó* (disco). Zequinha e Marival. S. Paulo: RGE, 1976. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 5 pol. Carimbó.
64. CARDOSO, Sadi, BARROS, Ataíde. *Tiroteia ou sai da estrada* (CD). Sadi Cardoso. S. Paulo: RGE, 23655, 1976. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Rancheira.
65. CARMICHAEL, H., GORREL, S. *Georgia on my mind* (CD). S. Paulo: MoviePlay, PRS23005, 1990. 1 CD, estéreo, 4,6 pol.
66. CARREIRINHO. *Mágioas de caboclo* (CD). Pedro Bento e Zé da Estrada. R. de Janeiro: Warner 446633, 1999. 1 cd, estéreo, 4,6 pol. Moda de viola.
67. CARTOLA. *As rosas não falam* (CD). Beth Carvalho. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432157280-2. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 31). Samba-canção.
68. CARTOLA, CACHAÇA, Carlos. *Quem me vê sorrindo* (CD). Cartola e Coro da Mangueira. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155284-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 19). Samba.
69. CARVALHO, Joubert de. *Maringá* (disco). Carlos Galhardo. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 22). Toada-canção.
70. CARVALHO, Joubert de. *Taí ou Prá você gostar de mim* (CD). Carmem Miranda, R. de Janeiro: BMG, V1100.026, 1993. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (Acervo especial). Marcha.
71. CARVALHO, Joubert, MARIANO, Olegário. *De papo pro ar* (disco). Gastão Formenti, orquestra, regência de Pixinguinha. S. Paulo: Abril Cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 22). Toada.
72. CARVALHO, Roberto de, LEE, Rita. *Mania de voce* (CD). Rita Lee. R. De Janeiro, Som Livre BMG 33552-SL0227, 1992. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba-rock.
73. CASCATA, J. *Minha palhoça* (disco). Sílvio Caldas. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol. (NHMPB, 45). Samba de breque.

74. CASCATINHA, INHANA. *Meu primeiro amor* (CD). Joana e Fagner. R. De janeiro. Sony SCDU 332289-1, 1999. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Guarânia.
75. CAVALCANTI, Rosil. *Sebastiana* (disco). Jackson do Pandeiro. S. Paulo: Abril Cultural, 1979. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 63). Coco.
76. CAVAQUINHO, Nelson, BRITO, Guilherme de, CAMINHA, Alcides. *A flor e o espinho* (CD). Nelson Cavaquinho. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152474-2. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 5). Samba-canção.
77. CAYMMI, Dorival. *Marina 190* (CD). Dick Farney R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155291-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 25). Samba-canção.
78. CAYMMI, Dorival. *Você já foi à Bahia?* (CD). Anjos do Inferno. R. de Janeiro: RGE/Globo, 342.9017, [198_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (Série MPB Compositores). Samba.
79. CORREA, André V. *André de sapato novo* (disco). Carlos Poyares (flauta) e regional. S. Paulo: Abril cultural, 1978., 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 54). Choro.
80. DANTAS, Zé. *Derramaro o gai* (disco). Luiz Gonzaga, s.l.: RCA, 107.0078AA. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Coco.
81. DEBÉTIO, Paulo e REZENDE, Paulinho. *Nuvem de lágrimas* (CD). Fafá de Belém. Madri: Ed. Del Prado/ PolyGram, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GMPB, 028). Guarânia.
82. DONGA, ALMEIDA, Mauro de. *Pelo telefone* (CD). Almirante com Grupo Velha Guarda e Pixinguinha. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152287-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 1). Maxixe.
83. DONGA, ALMEIDA, Mauro de. *Pelo telefone* (disco). Bahiano. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 36). Maxixe.
84. DURAN, Dolores. *A noite do meu bem* (disco). Dolores Duran. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155290-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 24).
85. FERREIRA, Nelson. *Evocação n.1* (disco). Bloco Batutas de S. José e orquestra. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 35). Frevo.
86. FERREIRA, Nelson. *Evocação n.3* (disco). Coral e orquestra, maestro Ciro Pereira, S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33rpm, estéreo, 10 pol. (NHMPB, 35). Frevo.

87. FERREIRA, Nelson. *Qual é o tom?* (disco). Coral e orquestra, maestro Ciro Pereira. S. Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 35). Frevo.
88. FREITAS, José F. de. *Dorinha meu amor* (disco). Mário Reis. S. Paulo: EMI-Odeon-Coronado, C-10.100, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba.
89. FREYRE JUNIOR e CARECA. *Ai, seu Mé* (disco). Francisco Alves. R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C10.1000, {198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marchinha.
90. GAROTO. *Gente humilde* (CD). Geraldo Ribeiro, violão solo s.l.: Brasis, BR1060, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Modinha.
91. GIL, Gilberto. *Aquele abraço* (CD). Gilberto Gil. Madri: Ed. Del Prado/PolyGram, 1996. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GMPB, 007). Samba de terreiro.
92. GIL, Gilberto. *Domingo no parque* (disco). Gilberto Gil e Os Mutantes. Madri: Ed. Del Prado/ PolyGram, 1996 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GMPB, 007). Toque de capoeira.
93. GOMES, Luciano. *Swing da cor* (CD). Daniela Mercury. S. Paulo: Eldorado, EP0007, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba-reggae.
94. GONZAGA, Chiquinha. *Gaúcho ou O corta-jaca 1971* (disco). Radamés Gnattali e orquestra. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 020). Maxixe.
95. GONZAGA, Chiquinha. *O abre-alas* (disco). Dircinha Batista, S. Paulo: Abril cultural, 1971. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 4). Marcha-rancho.
96. GONZAGA, Chiquinha. *O Matuto* (disco). Maria Nader Patti, piano. S. Paulo. CBS especial 620.042-B, [1983]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Maxixe.
97. GONZAGA, Luiz. *Vira e Mexe* (disco). Luiz Gonzaga, Jacó do Bandolim, Regional do Canhoto. S. Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 13). Baião.
98. GONZAGA, Luiz, DANTAS, Zé. *ABC do Sertão* (disco). Luiz Gonzaga. S. Paulo: RCA, 107.0078, 1970. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Baião.
99. GONZAGA, Luiz, DANTAS, Zé. *Vozes da seca* (disco) Luiz Gonzaga. S. Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 13). Baião.

100. GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, H. *Asa Branca* (disco). Luiz Gonzaga. S. Paulo: Abril Cultural, 1952. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 13). Baião.
101. GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, H. *Asa Branca* (disco). Luiz Gonzaga. S. Paulo: RCA, 107.0078, 1970. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Baião.
102. GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, H. *Assum preto* (disco). Luiz Gonzaga. R. de Janeiro: RCA, 107.0078. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marcha.
103. GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, H. *Baião* (disco). Quatro Azes e Um Coringa. S. Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 13). Baião.
104. GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, H. *Paraíba* (disco). Luiz Gonzaga. S. Paulo: Abril Cultural, 1962. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 13). Baião.
105. GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, H. *Paraíba* (disco). Luiz Gonzaga. S. Paulo: RCA, 107.0078, 1970. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Baião.
106. GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, H. *No meu pé de serra* (disco). Luiz Gonzaga. R. de Janeiro: RCA, 107.0078. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Xote.
107. GORDURINHA, CASTILHO, Almira. *Chiclete com banana* (disco). Gordurinha. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 63). Samba.
108. GUSTAVO, Miguel. *O rei do gatilho* (CD). Moreira da Silva. S. Paulo, BMG, 455.83, 1998. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba-de-breque.
109. HOLANDA, Chico Buarque de. *Bom tempo* (disco). Chico Buarque. S. Paulo: Premier, PRLP 1153, 1971. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Maxixe.
110. JACKSON DO PANDEIRO, BUCO DO PANDEIRO. *Cantiga do sapo* (disco). Jackson do Pandeiro. S. Paulo: Abril cultural, 1979. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 63). Toada.
111. JOÃO DA BAIANA. *Batuque na cozinha* (CD). Martinho da Vila. R. de Janeiro: Globo/BMG 7432152287-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 1). Samba de partido-alto.
112. JOÃO DE BARRO, RIBEIRO, Alberto. *Copacabana* (CD). Dick Farney. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155290-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 24). Samba-canção.
113. JOBIM, Tom. *Águas de março* (CD). Tom Jobim e Elis Regina. R. de Janeiro: PolyGram, 538.200-2, 1998. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Bossa Nova.
114. JOBIM, Tom. *Corcovado* (CD). Tom Jobim. Rio de Janeiro: Globo/RGE, 342.9015, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Bossa Nova.

115. JOBIM, Tom. *Samba do Avião* (CD). Tom Jobim e Miucha. Rio de Janeiro: Globo/BMG, 7432157277-2, 1998. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (Grandes compositores, 28). Bossa Nova.
116. JOBIM, Tom, MORAES, V. *Chega de saudade* (CD). Agostinho dos Santos. Rio de Janeiro: Globo/BMG, 7432157277-2 1998. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (Grandes compositores, 27). Bossa Nova
117. JOBIM, Tom, MORAES, V. *Chega de saudade* (CD). Elizete Cardoso. s.l.: Fiesta, FT1801, 1998. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Bossa Nova.
118. JOBIM, Tom, MORAES, V. *Garota de Ipanema* (CD). Pery Ribeiro. Rio de Janeiro: Caras, VE0006, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Bossa Nova.
119. JOBIM, Tom, MORAES, Vinícius. *Modinha* (CD). Elisete Cardoso. S. Paulo: Fiesta, 1801,1998. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Modinha.
120. JOBIM, Tom, MORAES, Vinícius. *Eu sei que vou te amar* (disco). Agostinho dos Santos. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155291-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 25). Samba-canção.
121. JOBIM, Tom, MORAES, Vinícius. *Se todos fossem iguai a você* (CD). Maysa. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155291-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 25). Samba-canção.
122. JOTA JUNIOR, NASSER, David. *Confeti* (disco). Francisco Alves, R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C-10.103, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marchinha.
123. KELLY, J. Roberto, ANÍSIO, Chico. *Rancho da Praça Onze* (disco). Dalva de Oliveira. s.l.: EMI / Coronado, C-10.103, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marcha-rancho.
124. LIMA, Carlos. *Ilê de Luz* (disco). Bloco Ilê Aiyê, participação de Caetano Veloso. S. Paulo: Eldorado, 167.89.0577, 1989. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba-reggae.
125. LIMA, Geraldo Rosário de. *Deusa do ébano* (disco). Carlos Lazzo e Bloco Ilê Aiyê. S. Paulo: Eldorado,167.89.0577, 1989. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba-reggae.
126. LIRA, Carlos, MORAES, Vinícius de. *Marcha da quarta-feira de cinzas* (disco). Bossa Três. S. Paulo, Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 60). Marcha-rancho.

127. LOBO, Haroldo, PINTO, Marino. *Retrato do velho* (disco). Francisco Alves. R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C10.103, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marchinha.
128. MANACÉA. *Quantas lágrimas* (disco). Velha Guarda da Portela. S. Paulo: Abril cultural, 1982. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Samba 2). Samba de terreiro.
129. MANO DÉCIO, SILVA, Estanislau, PENTEADO. *Exaltação à Tiradentes* (disco). Mano Décio. S. Paulo: Abril cultural, 1982. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Samba 2). Samba de escola.
130. MARTINHO DA VILA. *Canta, canta minha gente* (CD). Martinho da Vila. R. de Janeiro: BMG, VPE0257, 2002. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba de partido-alto.
131. MARTINHO DA VILA. *Casa de bamba* (CD). Martinho da Vila. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432157278-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 29). Samba de partido-alto.
132. MARTINHO DA VILA, RODOLPHO. *Yá Yá do cais dourado* (CD). Martinho da Vila. R. de Janeiro: Globo/BMG 7432152285-2. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba de escola.
133. MESQUITA, Custódio. *Doutor em samba* (CD). Mário Reis. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152342-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 6). Samba.
134. MIRANDA, Luperce. *Pinião* (disco). Augusto Calheiros. s.l. EMI-Odeon-Coronado, C10.100. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Coco.
135. MORAES MOREIRA, DODÔ e OSMAR. *Pombo correio* (disco). Moraes Moreira. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol. (NHMPB, 58). Frevo.
136. MOREIRA, Moraes. *Axé de Gandhi* (CD). Moraes Moreira. Madri: Ed. Del Prado/PolyGram, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GMPB, 007). Ijexá.
137. NASCIMENTO, Milton, BRANT, Fernando. *Travessia* (CD). Elis Regina. Rio de Janeiro: Globo, 1978. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba-canção.
138. NAZARÉ, Ernesto. *Apanhei-te cavaquinho* (disco). Ernesto Nazaré. S. Paulo: Abril cultural, 1971. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (HMPB, 40). Maxixe.
139. NAZARÉ, Ernesto. *Odeon* (disco). Maria Nadir Patti, piano solo. S. Paulo: CBS, 620.042, 1983. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Tango brasileiro.

140. NAZARÉ, Ernesto. *Reboliço* (disco). Maria Nadir Patti, piano solo. S. Paulo: CBS, 620.042, 1983. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Tango brasileiro.
141. OLIVEIRA, Angelino de. *Boi soberano* (disco). Inezita Barroso. S. Paulo: Copacabana, 1975. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.
142. OLIVEIRA, Angelino de. *Tristezas do Jeca* (disco). Inezita Barroso. S. Paulo: Copacabana, 1975. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Moda de viola.
143. OLIVEIRA, Babi de. *Festa de Ogum 1975* (disco). Inezita Barroso. S. Paulo: Copacabana, SOLP40565, 1975. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Ponto de Ogum.
144. OLIVEIRA, Silas, ILARINDO, J. *Meu drama ou Senhora tentação* (disco). Ivone Lara e conjunto rítmico da Escola de Samba Império Serrano. R. de Janeiro: Abril cultural, 1982. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Samba 2). Samba de terreiro.
145. OLIVEIRA, Silas de. *Aquarela brasileira* (CD). Martinho da Vila. R. de Janeiro: Globo/BMG, 7432152285-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba.
146. PACÍFICO, João, TORRES, Raul. *Cabocla Tereza* (CD). Belmonte e Amaral. R. de Janeiro, Warner 36778, 1999. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Moda de viola.
147. PAIXÃO CORTES e LESSA, Orígenes. *Rancheira de carreirinha* (disco). Inezita Barroso. S. Paulo: Copacabana, CLP11.200, [196_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Rancheira.
148. PAQUITO, GENTIL, Romeu. *Tomara que chova* (disco). Vocalistas Tropicais. R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C-10.103, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marchinha.
149. PEREIRA, Pedro de Sá, PAVÃO, Ari. *Chua, chua* (disco). Luis Heitor. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 36). Toada-canção.
150. PERNAMBUCO, João. *Meu Noivado* (disco). Jararaca com João Pernambuco e Zezinho do Banjo (violões). S. Paulo: Abril cultural, 1979. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (NHMPB, 63). Toada.
151. PERNAMBUCO, João, CEARENSE, Catulo da Paixão. *Cabôca de Caxangá* (disco). Paulo Tapajós. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 42). Toada.
152. PERNAMBUCO, João, CEARENSE, Catulo da Paixão. *Luar do sertão* (disco). Paulo Tapajós. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 42). Toada-canção.

153. PIXINGUINHA. *Ingênuo* (disco). de Pixinguinha (saxofone). Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone e trompete), Irani Pinto (violino) e regional. R. de Janeiro: Fontana, FTLP 69.024, 1968. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Choro.
154. PIXINGUINHA. *Lamento* (disco). Pixinguinha (saxofone), Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone e trompete), Irani Pinto (violinista) e regional. R. de Janeiro: Fontana, FTLP 69.024, 1968. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Choro ou Samba-choro.
155. PIXINGUINHA. *Naquele tempo* (disco). Pixinguinha (saxofone), Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone e trompete), Irani Pinto (violino). R. de Janeiro: Fontana, FTLP 69.024, 1968. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Choro.
156. PIXINGUINHA. *Um a zero* (disco). Pixinguinha (saxofone), Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone e trompete), Irani Pinto (violino) e regional. R. de Janeiro: Fontana, FTLP 69.024, 1968. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Choro.
157. PIXINGUINHA, ALMEIDA, Cícero. *Samba de fato* (CD). Patrício Teixeira. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152475-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 6). Samba.
158. PIXINGUINHA, BRAGUINHA. *Carinhoso* (CD). Orlando Silva. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155289, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (Grandes compositores, 23). Choro ou Samba-choro.
159. PORTELA, Paulo da. *Ouro, desça do seu trono* (disco). Paulo da Portela, Candeia, Alvaide e conjunto rítmico. S. Paulo: Abril cultural, 1982. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Samba 2). Samba de terreiro.
160. POWELL, Baden *Berimbau 1964* (CD). Baden Powell. Madri: Ed. Del Prado/PolyGram, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GMPB, 019). Toque de capoeira.
161. RODRIGUES, Lupicínio. *Vingança* (CD). Linda Batista. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155290-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 24). Samba-canção.
162. ROMILDO, TONINHO. *A deusa dos Orixás* (CD). Clara Nunes. EMI: S. Paulo, 526468, 2000. 1CD, estéreo, 4,6 pol (Série BIS).
163. ROSA, Noel. *Com que roupa* (disco). Noel Rosa). EMI-Odeon-Coronado, C-10.100, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba

164. ROSA, Noel. *Fita amarela* (disco). Noel Rosa. R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C-10.100, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba.
165. ROSA, Noel. *Palpite infeliz* (CD). Aracy de Almeida. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152287-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 4). Samba.
166. ROSSI, Darci, MARCIANO. *Fio de cabelo* (CD). Chitãozinho e Xororó. R. De Janeiro: Universal 73145466372, 2002. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Guarânia.
167. RUFINO, Nelson, SANTOS, Carlinhos. *Verdade* (CD). Zeca Pagodinho. R. de Janeiro: PolyGram, 538.224-2, 1998. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba de terreiro.
168. RUSSO DO PANDEIRO, RÓRIS, Sá. *Batuque no morro* (CD). Linda Batista e Diabos do Céu. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432153683-2. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 14). Samba.
169. SÁ, GUARABYRA. *Sobradinho* (CD). Sá e Guarabyra. R. de Janeiro: Focus/BMG, 7432169020-2, 1999. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Xote.
170. SANDOVAL, Jota, CARVALHINHO. *Quem sabe, sabe* (disco). Joel de Almeida. R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C-10.100, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marchinha.
171. SANTOS, Elpídio dos. *Casinha Branca* (CD). Fafá de Belém. Madri: Ed. Del Prado/ PolyGram, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GMPB, 028). Guarânia.
172. SÉRGIO, João. *O amanhã* (CD). João Sérgio. R. de Janeiro: Columbia, 981363, [198_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba de escola.
173. SILVA, Ismael, BASTOS, Nilton e ALVES, Francisco. *Se você jurar* (disco). Francisco Alves e Mário Reis. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 16). Samba.
174. SINHÔ. *Burucuntum* (CD). Carmem Miranda. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152340-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 2). Samba.
175. SINHÔ. *Jura* (disco). Mário Reis. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 26). Maxixe.
176. SINHÔ. *O pé de anjo* (disco). Blecaute. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (NHMPB, 26). Marchinha.,
177. SINHÔ. *Ora vejam só* (CD). Francisco Alves. S. Paulo: EMI-Odeon-Coronado, C-10.100, [198_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba.

178. SINHÔ, PRAZERES, Heitor dos. *Gosto que me enrosco* (disco). Gilberto Alves e Banda de Altamiro Carrilho. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 26). Maxixe.
179. SUKA. *Um povo comum pensar* (disco). Suka e Banda Olodum. S. Paulo: Continental, 1.07.405.499, 1992. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba-reggae.
180. SULLINO, Gaúcho. *Gaúcho azarado* (CD). Gaúcho sullino. S. Paulo: KIVES KV 5259, 2001. 1 CDm, estéreo, 4,6 pol. Rancgeira.
181. TEIXEIRA, Humberto. *Kalú* (disco). Dalva de Oliveira. S. Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol. (HMPB, 13). Baião.
182. TEIXEIRA, Renato. *Frete* (CD). Renato Teixeira. R. De Janeiro, BMG 5444663, 1996. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Guarânia.
183. TONICO, RIBEIRO, Francisco. *Chico Mineiro*. (CD). Tinoco. R. De Janeiro: MoviePlay 25338, 1998. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Moda de viola.
184. TORRES, Raul. *Moda da mula preta* (disco). Torres e Florêncio. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 48). Moda de viola
185. TORRES, Raul, Laureano. *Moda da pinga* (disco). Inezita Barroso e conjunto. S. Paulo: Copacabana, CLP11016, [1962]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Moda de viola.
186. VADICO, ROSA, Noel. *Conversa de botequim* (disco). Aracy de Almeida. R. de Janeiro: Continental 1-19-405-012, 1975. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba.
187. VADICO, ROSA, Noel. *Feitiço da Vila* (disco). Aracy de Almeida. R. de Janeiro: Continental, 1-19-405-012, 1975. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Samba-canção.
188. VALE, João do, BATISTA, João, RIVERA, Adelino. *Peba na pimenta* (disco). João do Vale. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 33). Xote.
189. VALE, João do, MONTEIRO, Ary. *Meu sentido era na bela* (disco). Luiz Vieira. S. Paulo: Copacabana, CLP11.249, [196_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Xote.
190. VALE, João do, PIRES, Ernesto, SILVEIRA JÚNIOR. *Pisa na fulô* (disco). João do Vale. S. Paulo: Abril cultural, 1977. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 33). Xote.

191. VALE, João do, VIANA, Aires e CAVALCANTI, A. *O canto da ema 1974* (disco). Gilberto Gil. S. Paulo, Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 58). Coco.
192. VALENÇA, Alceu. *Sol e chuva* (CD). Alceu Valença. R. de Janeiro: RGE/Globo, [198_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (MPB Compositores, 33). Coco.
193. VALENTE, Assis, REIS, Zequinha. *Mangueira* (CD). Bando da Lua. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155282-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 17). Samba.
194. VANDRÉ, Geraldo. *Caminhando ou Prá não dizer que não falei das flores* (CD). Geraldo Vandré. S. Paulo: Phillips, 23.442, [1968]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Guarânia.
195. VANZOLINI, Paulo. *Ronda 1974* (disco). Carmen Costa. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 49). Samba-canção.
196. VANZOLINI, Paulo. *Volta por cima* (disco). Noite Ilustrada e orquestra. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB, 49). Samba.
197. VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria* (CD). Caetano Veloso. R. de Janeiro: PolyGram, 836.528, 1989. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Marcha-rancho.
198. VELOSO, Caetano. *Atrás do trio elétrico* (CD). Caetano Veloso. S. Paulo, PolyGram, 836.528-2, 1989. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Frevo.
199. VELOSO, Caetano. *Sampa* (CD). Caetano Veloso. R. de Janeiro: PolyGram, 836.528-2, 1989. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Samba-canção.
200. VENÂNCIO, CORUMBA e GUIMARÃES, J. *O último pau-de-arara* (disco). Fagner. S. Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco, estéreo, 10 pol (NHMPB, 63). Baião.
201. VERMELHO, Alcy Pires, NASSER, David. *Canta Brasil* (CD). Angela Maria e Cauby Peixoto. R. de Janeiro: Globo/BMG 7432152287-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 1). Samba exaltação.
202. VIEIRA, Luiz. *Guarânia do amor sofrido* (disco). Luiz Vieira, S. Paulo: Copacabana, CLP11249, [196_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Guarânia.
203. VIEIRA, Luiz, BARBOSA, N. *Coisas do sertão* (disco) Luiz Vieira. S. Paulo: Copacabana, CLP11249B, [196_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Baião.
204. VIEIRA, Teddy, LUIZINHO. *Menino da porteira* (CD). Luizinho e Limeira. S. Paulo: BMG, VPE0047, [199_]. 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Moda-de-viola.

205. VOGELER, H., PEIXOTO, Luis, PORTO, Marques. *Linda flor ou Ai, lô-iô* (CD). Isaurinha Garcia. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432155289-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 23). Samba-canção.
206. ZAN, Mário, PINTO, Arlindo. *Chalana* (CD). Mário Zan. S. Paulo: BMG: VPE0047, 1 CD, estéreo, 4,6 pol. Guarânia.
207. ZÉ DA ZILDA, ZILDA e MACHADO, Waldir. *Saca-rolha* (disco). Zé da Zilda e Zilda. R. de Janeiro: EMI-Odeon-Coronado, C-10.103, [198_]. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Marchinha.
208. ZÉ DANTAS. *Acauã* (disco). Luiz Gonzaga. R. de Janeiro: RCA, 107.0078AA. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol. Toada-canção.
209. ZÉ KETI, PEREIRA MATOS. *Máscara negra* (disco). Dalva de Oliveira. S. Paulo: Abril cultural, 1978. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 10 pol (NHMPB). Marcha-rancho.
210. ZÉ KETI, SILVA, Jayme. *Samba rasgado* (CD). Marlene. R. de Janeiro: Globo/BMG, CD7432152592-2, 1997. 1 CD, estéreo, 4,6 pol (GSH, 12). Samba.